SÉRIE PRINCÍPIOS

Ligia Chiappini Moraes Leite

O FOCO NARRATIVO

Sumário

1
Narração, ficção e valor

Origens — Platão e Aristóteles: narrar e imitar

Histórias são narradas desde sempre. Forma vaga de que disponho para marcar, sem datar, o início da ÉPICA [1], no sentido de uma narração de fatos, presenciados ou vividos por alguém que tinha a autoridade para narrar, alguém que vinha de outros tempos ou de outras terras, tendo, por isso, experiência a comunicar e conselhos a dar a seus ouvintes atentos. [22] Assim, desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador.

No decorrer da HISTÓRIA, porém, as HISTÓRIAS narradas pelos homens foram-se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se

a si próprios; ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui.[3]

---

[1] Os versaletes destacam os conceitos principais.

[2] Sobre a narrativa primitiva, ver BENJAMIN, Walter. O narrador. In: — et alii. *Textos escolhidos.* São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os pensadores.)

[3] Trata-se de um longo processo que, se neste momento pode parecer abstrato ao leitor, deverá ficar mais claro até o final deste livro, que, apesar de didático, não visa apenas a apresentar esquematicamente o problema técnico do NARRADOR, mas quer situá-lo historicamente e relacioná-lo com questões mais gerais da FICÇÃO.

Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas.

E. M. Forster assim define o homem criado pela FICÇÃO, ou o *homo fictus:*

> *Geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e — o mais importante — podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só. Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura, poderíamos exclamar: Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício.* [4]

Eis aí um exemplo de escritor que, num determinado momento, como tantos outros na história da FICÇÃO, sentiu necessidade de refletir sobre ela. Na verdade, se narrar e coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é. Pelo menos é possível recuar essa reflexão teórica sobre as formas de narrar a Platão e a Aristóteles. São eles que iniciam, na tradição do Ocidente, uma discussão que não vai mais se acabar, sobre qual a relação mire o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores.

Diz Platão, em *A república,* que o ideal é, num dis-

7

curso longo, alternar IMITAÇÃO e NARRAÇÃO e só imitar diretamente aquelas ações, tipos e gestos nobres:

> *(...) há uma maneira de falar e contar que acompanha o verdadeiro homem honesto, quando tem alguma coisa a dizer; e há uma outra, diferente, à qual se prende e se conforma sempre o homem de natureza e educação contrárias (...). O homem ponderado, segundo me parece,*

[4] Forster, E. M. *Aspectos do romance. 2.* ed. Porto Alegre. Globo. 1974. p. 43.

> *quando tiver de referir, numa narração, uma frase ou uma ação de um homem bom, procurará exprimir-se como se fosse esse homem e não se envergonhará de tal imitação, sobretudo se imitar qualquer aspecto de firmeza e de sabedoria. Imitará menos vezes e menos bem o seu modelo quando este tiver falhado, sob o efeito da doença, do amor, da embriaguez ou de qualquer outro acidente. E, quando tiver de falar de um homem indigno dele, não se permitirá imitá-lo a sério, a não ser de passagem, quando esse homem tiver feito qualquer coisa de bem (...)* [5]

Pelo trecho citado, dá para perceber que a distinção entre *imitar* e *narrar* (que voltaremos a encontrar séculos mais tarde sob rótulos como *mostrar* [*showing*] e *contar* [*telling*]) já em Platão vem carregada de valor. Na verdade, o julgamento de que é mais adequado ao homem de bem *narrar* do que *imitar,* sobretudo quando o objeto de imitação lhe é inferior, está diretamente relacionado com a filosofia platônica como um todo, alicerçada basicamente na idéia de imitação como cópia infiel, simulacro do Real e da Verdade. Para Platão, o mundo sensível, a que estamos acorrentados, enquanto seres mortais e corporais, já é uma imitação do Mundo das Idéias, de onde descendemos ou, literalmente, descemos (caímos). Ora, sendo a poesia (onde se inclui a tragédia, a épica e a líri-

ca) uma cópia desse mundo sensível, ela é simulacro em segundo grau e, portanto, condenável, servindo a amarrar mais ainda o homem ao domínio dos sentidos e das paixões e dificultando sua ascensão, pelo intelecto, à Beleza, ao Bem e à Verdade que, no seu estado puro de essências, só existem como uma luz que brilha acima e fora da caverna que habitamos.

Sem o moralismo de Platão, Aristóteles também distingue a imitação direta das ações e a sua narração. Diz ele, na *Poética:*

> *(...) é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero,*

---

[5] *A república,* Publicações Europa América, Mira — Sintra Mem Martins, 1975. p. 90-1.

(Trata-se de uma edição popular, de bolso. A melhor, em português, porém, é a da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1949)

ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias... Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens. [6]

No caso particular da *Poética,* como na sua filosofia de modo mais geral, Aristóteles afirma o inverso de Platão. Se neste a poesia era imitação da imitação, no sistema aristotélico a poesia continua a ser IMITAÇÃO, porém não entendida como cópia das aparências, mas, ao contrário, como reveladora das essências. Imitar, para Aristóteles, é uma forma de conhecer que inclusive diferencia o homem dos outros seres vivos e lhe dá prazer.

Por isso, quanto a imitar ou narrar, ele também inverte o juízo platônico, preferindo para a épica a imitação direta à narração das ações:

O poeta deve falar o menos possível por conta própria, pois não é procedendo assim que ele é imitador. Os

outros poetas (...) ao longo do poema procedem como atores em cena, imitam pouco e raramente; ao passo que Homero, após curto preâmbulo, introduz imediatamente um homem, uma mulher ou outra personagem, e não somente nenhuma carece de caráter, senão que de cada uma são estudados os costumes. (ARISTÓTELES, op. cit., p. 314.)

Hegel e a objetividade épica

Platão e Aristóteles foram sucessivamente retomados, traduzidos (e traídos), imitados, diluídos, interpretados, pela retórica e poética da Roma antiga e da Idade Média; pela. poética clássica do Renascimento europeu; pelos ilustrados do século XVIII; pelos românticos, no século XIX; e

[6] ARISTÓTELES. Arte poética. In: —. *Arte retórica. Arte poética.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. p. 264.

seguem sendo revistos, citados, reinterpretados até os nossos dias, pela moderna teoria da literatura.

Mas, hoje, irremediavelmente, os lemos pelo filtro de uma obra que os retomou e sistematizou: a *Estética,* de Hegel. [7]

Procurando distinguir os gêneros — épico, lírico e dramático —, Hegel caracteriza o primeiro como eminentemente objetivo, o segundo como subjetivo, e o terceiro como uma espécie de síntese dos outros dois, objetivo-subjetivo.

Assim, a poesia épica seria aquela em que, do conjunto dos homens e dos deuses, brotaria a dinâmica dos acontecimentos que o poeta deixaria evoluir livremente, sem interferir. Trata-se de uma realidade exterior a ele, com a qual não se identifica a ponto de se envolver com os sentimentos, pensamentos e ações dos caracteres em jogo.

Já a LÍRICA teria por conteúdo subjetivo "a alma agitada pelos sentimentos", e, em lugar da ação externa ao

sujeito, o que se expõe é o seu extravasar; é ele que se expressa diretamente, e musicalmente, pela palavra que profere.

O terceiro gênero — o dramático —, como síntese dos outros dois, se constitui, ao mesmo tempo, de um desenrolar objetivo de acontecimentos e da expressão vibrante da interioridade.

Estudando o desenvolvimento histórico da EPOPÉIA, desde os seus modos mais simples (epigramas, inscrições em monumentos, poemas didático-filosóficos, teogonias e cosmogonias) até chegar à EPOPÉIA propriamente dita, Hegel se detém nesta, tentando caracterizá-la como uma "totalidade unitária", para, depois, vê-la se transformar no ROMANCE que, para ele, é a "epopéia burguesa moderna".

O ROMANCE pressupõe já uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do ROMANCE

[7] *Esthétique;* la poésie. Paris, Aubier-Monlaigne, 1965.

seria o conflito entre "a poesia do coração" e a "prosa das circunstâncias".[8]

O ROMANCE, a partir daí, começa a ser visto como um gênero enciclopédico que se alimenta dos outros anteriormente existentes. Nele o DRAMÁTICO e o ÉPICO convivem, e essa distinção, agora interiorizada, será, como veremos, o eixo de toda a teoria do FOCO NARRATIVO.

Também o LÍRICO irá progressivamente invadindo o ROMANCE: e minando a objetividade épica, como veremos no capítulo 3.

11

Kayser: narração e convenção

A sistematização que Hegel realiza dos filósofos do passado abre certas vias que se tornarão familiares a qualquer estudante de Letras, mesmo que não o tenha lido diretamente. Sua presença se faz sentir, por exemplo, nos manuais mais frequentados, como o de Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária.*

Kayser começa a tratar do NARRADOR, lembrando justamente a situação primitiva, onde "um narrador conta a um auditório alguma coisa que aconteceu", colocando-se externamente em relação aos acontecimentos narrados. É a insistência na objetividade da ÉPICA, tal como vimos em Hegel. Para Kayser, o passado, tempo usual nessa narrativa, referenda a sua objetividade, fixando o acontecido. Mais livre que o DRAMA, nela os episódios são relativamente independentes e as digressões não comprometem a totalidade.

O ROMANCE, mais tarde, se beneficiaria igualmente dessa liberdade maior de narrar. Mas Kayser chama a atenção para a mudança substancial do narrador de ROMANCE, em relação à poesia ÉPICA: não se trata mais de falar a um público reunido à sua volta — do qual o aproximam as mesmas experiências e os mesmos valores —; aqui, o narrador fala pessoalmente

[8] Goldmann, interpretando Lukács, falaria em "busca de valores autênticos num mundo degradado". Ver: GOLDMANN, Lucien. *Sociologia so romance.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, e LUKÁCS, GEROG,. *teoria do romance.* Lisboa, Presença, s.d.

para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida (a sociedade de classes). É o fenômeno da particularização em PERSONAGENS dos antigos HERÓIS universais, coletivamente aceitos como representações de valores comunitários.

Na EPOPÉIA, O NARRADOR tinha uma visão de conjunto e se colocava (e colocava o seu público) à distância do mundo narrado. O seu tom era solene; ele era o rapsodo, uma espécie de vate, de iniciado, de mediador entre as musas e seus ouvintes. Já o narrador do ROMANCE — quando a narrativa se prosifica na visão prosaica do

mundo, guando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do quotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis — perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados.

Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o NARRADOR como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem.

Já Aristóteles nos chamava a atenção para isso, distinguindo verdade de VEROSSIMILHANÇA. Verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia. E nem sempre o verdadeiro, na ficção, é verossímil. Pode ser verdade, mas não convence o leitor, exatamente porque desrespeitou as convenções necessárias ao conjunto autônomo da obra.

Desta forma, a "narrativa objetiva" seria um mito. Mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém — um autor implícito, segundo W. Booth, sempre, ao mesmo

tempo, oculto e revelado pelo e no que narra.

A teoria do foco narrativo:
Henry James e Percy Lubbock

O problema da relação entre ficção e realidade e da necessidade da VEROSSIMILHANÇA, tão antigo, é o pressu-

---

posto de boa parte da teoria do FOCO NARRATIVO, DESDE que ela começa a se constituir mais sistematicamente.

Podemos datá-la dos prefácios do escritor Henry James [9] aos seus próprios livros, no final do século XIX. início do XX.

James fez esses prefácios depois de escrever os romances. Ou seja, ele agiu como qualquer teórico, refletindo *a posteriori* sobre um conjunto de obras. Aí estão as principais idéias do escritor, a defesa de um PONTO DE VISTA único, a sua antipatia pelas interferências que comentam e julgam, pelas digressões que desviam o leitor da HISTÓRIA. E tudo em nome da VEROSSIMILHANÇA, como é também em seu nome que ele ataca a NARRATIVA em primeira pessoa. O ideal, para James, e que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas idéias. Uma espécie de centro organizador da percepção, que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência penetrante, para a expressão da qual têm de ser trabalhados coerentemente os outros elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que se movimentam as personagens.

Dá-se aí o desaparecimento estratégico do NARRADOR, disfarçado

[9] Henry James, escritor norte-americano, nascido em 1843 e morto em 1916, passou boa parte da vida na Inglaterra. Seus prefácios estão reunidos no livro póstumo *The Art of Fiction and Other Essays.* New York, Morris Robert, 1948.

numa terceira pessoa que se confunde com a primeira.

Em 1921, Percy Lubbock, crítico inglês, preocupa-se pioneiramente em justificar o juízo crítico pela análise mais sistemática da arte (no sentido de ARTESANATO) do romance,

da sua construção. Detendo-se em obras de grandes autores da literatura ocidental (Tolstoi, Flaubert, Thackeray, Dostoievski, Richardson, Henry James, Balzac, Dickens), analisa como é trabalhada a NARRAÇÃO, para ele questão fundamental na construção do ROMANCE.

Condenando, como Henry James, as interferências do NARRADOR, Lubbock chega à radicalização de só considerar "arte da ficção" aquelas narrativas que não cometem essa indiscrição. Quanto às que o fazem se enquadrariam mais na "arte da narrativa", situando-se aí, por exemplo, um escritor que é considerado por muitos o criador do romance: Daniel Defoe[10], autor do famoso *Robinson Crusoé.*

As análises de Lubbock encaminham-se pouco a pouco para a obra que seria para ele modelar, na "arte da ficção": os romances de Henry James. Serve-lhe de guia teórico desse percurso, de Tolstoi a Henry James, a distinção entre *narrar (telling)* e *mostrar (showing).* Na verdade, essa distinção tem a ver com a intervenção ou não do NARRADOR. Quanto mais este intervém, mais ele *conta* e menos *mostra.* Por outro lado, completa essa dupla *(narrar* e *mostrar)* a oposição CENA e SUMÁRIO (PANORAMA)[11]. Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA.

Na verdade, Lubbock distingue a APRESENTAÇÃO, que pode ser CÊNICA OU PANORÂMICA, e o TRATAMENTO dado, que pode ser DRAMÁTICO OU PICTÓRICO, ou uma combinação dos dois, PICTÓRICO-DRAMÁTICO.

---

[10] Escritor inglês, 1660-1731. *Robinson Crusoé* é de 1719.

[11] Na tradução portuguesa está PANORAMA, porém SUMÁRIO traduz melhor *summary.*

15

O TRATAMENTO é DRAMÁTICO quando a APRESENTAÇÃO se faz pela CENA, e é PICTÓRICO quando ele é predominantemente feito pelo SUMÁRIO. PICTÓRICO-DRAMÁTICO, combinação da cena e do sumário, sobretudo quando a "pintura" dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do ESTILO INDIRETO LIVRE.

Lubbock não defende diretamente uma dessas possibilidades, justificando a sua escolha pela adequação da forma ao tema e ao efeito que se busque. Mas, na verdade, nota-se nele uma forte preferência pelo TRATAMENTO DRAMÁTICO, e, mais ainda, pelo tratamento combinado deste com o PICTÓRICO. Como nos romances de Henry James, quando a narrativa em terceira pessoa se confunde com a narrativa a partir da mente de uma personagem que funciona como uma espécie de espelho refletor das idéias do autor. A CENA restringe a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor, enquanto o SUMÁRIO a amplifica, no tempo e no espaço, distanciando o leitor do narrado. No TRATAMENTO DRAMÁTICO e na CENA, predomina o DISCURSO DIRETO; no PICTÓRICO, O INDIRETO; no DRAMÁTICO-PICTÓRICO, O INDIRETO LIVRE.

A crítica a Lubbock:
Wayne C. Booth e o "autor implícito"

Depois de Lubbock foram muitos os teóricos que se dedicaram à questão do NARRADOR. Por isso mesmo, como nos alerta Françoise Van Rossum-Guyon, é variada a terminologia utilizada para designar as categorias por eles inventariadas em diversos estudos, simultaneamente realizados em países diferentes: especialmente Inglaterra, Estados Unidos, França e Alemanha. Não vamos aqui enumerar todas as classificações relativas ao FOCO NARRATIVO OU

16

PONTO DE VISTA (duas das denominações mais comuns para o problema

técnico do narrador), porque, para isso, remetemos diretamente àquelas obras que já o fizeram, tanto no Brasil como no exterior. (Veja-se a bibliografia comentada.)

O que me parece interessante fazer aqui é, aproveitando aquelas categorias e classificações mais operacionais para a análise dos textos, verificar como elas nos ajudam a esclarecer a sua organização. Para isso, nosso ponto de referência será sobretudo a sistematização feita, em 1955, por Norman Friedman, daquelas classificações que o antecedem e que ele expõe na primeira parte do seu trabalho, que é um histórico do problema.

Mas, antes de nos determos na classificação proposta por Friedman e de ilustrá-la com exemplos tirados da literatura brasileira e estrangeira, é preciso falar um pouco mais de algumas posições teóricas que se seguiram à de Percy Lubbock e que, junto com as de Friedman, podem constituir o nosso instrumental na análise dos textos, no cap. 2: trata-se das críticas de W. Booth a Lubbock, da teoria de Jean Pouillon e de alguns estruturalistas, principalmente Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Maurice-Jean Lefebve.

A posição de Lubbock a respeito do problema foi considerada por muitos como, além de parcial, polêmica e um tanto dogmática. Os primeiros a criticá-lo foram os próprios romancistas que reagiram contra o caráter normativo da sua teoria do PONTO DE VISTA. E. M. Forster discute a afirmação de Lubbock de que o expediente fundamental na arte da ficção seja o PONTO DE VISTA. E combate o seu normativismo, sobretudo no que diz respeito à condenação ao NARRADOR que interfere na narração ou às mudanças do PONTO DE VISTA, num mesmo ROMANCE.

Para Forster, tudo isso é válido, desde que corresponda a uma necessidade do tema e do efeito que se quer obter: "Um romancista pode mudar seu ponto de vista,

---

desde que obtenha o resultado esperado" [12]. Vê, mesmo, nessa possibilidade

[12] FORSTER, op. cit. p. 64.

de ampliar e restringir a percepção, um direito e uma vantagem do ROMANCE que assim imitaria melhor a variedade da nossa percepção na vida real:

> *Somos mais estúpidos em algumas ocasiões que noutras; podemos penetrar na mente das pessoas, às vezes, mas não sempre, porque o nosso próprio intelecto cansa: e esta descontinuidade empresta, no decorrer do tempo, variedade e colorido às nossas experiências. (FORSTER, op. cit., p. 64.)*

Outro romancista e teórico do ROMANCE, E. Muir [13], acha Lubbock parcial quando considera um elemento da estrutura do ROMANCE — o PONTO DE VISTA —, ou um tipo específico de estrutura (basicamente a dos romances de James), como a forma romanesca por excelência. Tentando uma tipologia mais abrangente das estruturas do ROMANCE, Muir tenta também fugir à normatividade, não se preocupando em determinar qual a melhor, nem como deveria ser um ROMANCE bem feito, mas procurando simplesmente descrever como são os diferentes tipos de ROMANCE, de acordo com os diferentes ENREDOS que os caracterizam.

Wayne Booth, no seu livro *A retórica da ficção,* dá o golpe de misericórdia no dogmatismo de Lubbock, insistindo em que há inúmeras maneiras de contar uma HISTÓRIA e que a escolha desses modos vai depender não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, não da necessidade de fazer predominar o MÉTODO DRAMÁTICO sobre o MÉTODO PICTÓRICO, nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear. Booth é contra o mito do desa-

parecimento do autor ou da narrativa objetiva defendida por Lubbock, porque, segundo ele, o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A ele devemos a categoria do AUTOR IMPLÍCITO, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se

[13] MUIR, Edwin. *A estrutura do romance.* Porto Alegre, Globo, s.d.

trava entre os vários níveis da narração. Comentando a utilidade e percuciência dessa categoria de Booth, diz Maria Lúcia Dal Farra:

> *(...) Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido.*
>
> *Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica — sem dúvida a mais expressiva — a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do titulo, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. (O narrador ensimesmado, p. 20.)*

Do jogo de distâncias que se instaura entre o AUTOR IMPLÍCITO, o NARRADOR e as personagens, sai preservada a função crítica do AUTOR IMPLÍCITO na criação de um "universo ficcional" e na sua comunicação ao leitor. Na verdade, ao deslocar a questão do PONTO DE VISTA, de uma abordagem crítica e normativa para a abordagem RETÓRICA (preocupada não em valorizar mas em entender os recursos utilizados para estabelecer essa comunicação mediada pela autonomia do mundo de FICÇÃO criado), Booth está se aproximando de uma postura extremamente moderna que o chamado estruturalismo veio desenvolver e que considera a obra na sua MATERIALIDADE LINGUÍSTICA. ISSO implica resistir a qualquer psicologismo que leve a con-

---

fundir FICÇÃO e realidade, personagens e pessoas, autor real e autor representado num mundo feito de palavras. É uma forma também de atualizar e de precisar, pela criação de uma categoria intermediária, a distinção que Kayser já fazia entre o autor e o NARRADOR. O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados,

do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA.

Assim como a poesia é feita de silêncios e sons, a narrativa ficcional é feita de "visão e cegueira", ainda na expressão feliz de Maria Lúcia. O que o NARRADOR vê e deixa de ver está subordinado a "uma visão mais extensa e dominadora". Por isso não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO (na tipologia de Norman Friedman ou em outra qualquer). Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia.

As "visões" de Jean Pouillon

Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance,* procura adaptar uma visão fenomenológica do mundo, inspirada em Sartre [14], a uma teoria das *visões* na narrativa, articulada à questão do tempo.

Para ele, haveria três possibilidades na relação narrador-personagem: a VISÃO COM, a VISÃO POR TRÁS e a VISÃO DE FORA. Na VISÃO POR TRÁS, O narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para

onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus, ou demiurgo que lhes tolhe a liberdade. Exemplo:

> *Não obstante ao ver Pedro — assim se chamava o jovem — e apesar da saudação de categoria inferior, o seu rosto exprimiu uma impressão semelhante à que se experimenta ao ver um objeto colossal fora do lugar. Com efeito, Pedro era muito mais alto que os demais convidados, mas a inquietação de Ana Palovna provinha de outra causa...*[15]

Na VISÃO COM, O NARRADOR limita-se ao saber da própria personagem

[14] SARTRE, Jean-Paul. L'*être et le néant;* essai d'ontologie phénomenologique. Paris, Gallimard, 1943.

[15] TOLSTOI, Leon. *Guerra e paz.* São Paulo, Brasil Editora, 1957, p. 12. Os exemplos, aqui, são precários, porque fora de contexto. No cap. 2, haverá maiores esclarecimentos.

sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de, sartrianamente, assumir o nada para ser. [16] Exemplo:

> *(...) eu sentia-me cada vez pior. A mesma situação nova agravou a minha paixão. Ezequiel vivia agora mais fora da minha vista; mas a volta dele, ao fim das semanas, ou pelo descostume em que eu ficava, ou porque o tempo fosse andando e completando a semelhança, era a volta de Escobar mais vivo e ruidoso. Até a voz, dentro de pouco, já me parecia a mesma.* [17]

Finalmente, a VISÃO DE FORA, em que se renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, e o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior,

---

sem que possamos nos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens: Exemplo:

> *Os dois homens estão sentados à mesa do bar. (...) Acabaram de comer há algum tempo. Depois disso devem ter pautado os dentes, o velho ocultando educadamente o palito com a outra mão, ou então, não tendo dentes, ficado a observar o filho pautando sem o recato com que ele o teria feito; mas isso ele teria apenas observado, sem fazer qualquer reflexão, (...)*[18]

Revisando as "visões": Maurice-Jean Lefebve

Maurice-Jean Lefebve, no seu livro *Estrutura do discurso da poesia*

[16] SARTRE, op. cit.

[17] Assis, Machado de. *Dom Casmurro.* São Paulo, Saraiva, s.d. p. 219-20. (Coleção Jabuti.)

[18] VILELA, Luiz. Dois homens. In: —. *Tremor de Terra.* São Paulo. Ática, 1977. p. 53.

e da narrativa, ao tratar desta, tenta reler Jean Pouillon e reaproveitar as suas categorias da VISÃO, à luz de uma distinção clara entre DIEGESE (OU HISTÓRIA) e DISCURSO (ou NARRATIVA). Segundo ele, a VISÃO POR DETRÁS seria típica do ROMANCE clássico, especialmente o do século XIX; nele, DIEGESE e DISCURSO estão equilibrados. No ROMANCE de VISÃO COM, típico de certa linha dos romances do século XX, em primeira pessoa, que usam MONÓLOGO INTERIOR e o FLUXO DE CONSCIÊNCIA e também típico do romance epistolar do século XVIII, haveria a predominância da NARRAÇÃO sobre a DIEGESE. Finalmente, a VISÃO DE FORA, em que Lefebve aponta uma influência do cinema, característica, portanto, do século XX — tanto num certo tipo de romance policial (um Dashiell Hammet, na esteira de um Hemingway, em "Os assassinos"), como no chamado *nouveau roman* francês (Robbe-Grillet, Jean Ricardou, entre outros) — em que haveria o predomínio

da DIEGESE sobre a NARRAÇÃO (embora, neste caso, esse predomínio seja, a meu ver, discutível).

Comentando a preferência sartriana de Jean Pouillon pela VISÃO COM, Lefebve nota que toda VISÃO é convenção e, portanto, que todo NARRADOR finge, mesmo e especialmente quando se limita a expressar o que só as personagens veriam. Se perde certos privilégios com isso (como prever o futuro ou conhecer o caráter, as motivações e os sentimentos da personagem, para além da consciência desta), ganha a vantagem de parecer não ter privilégio algum, mantendo muitos apenas camuflados.

Alongando-se um pouco mais sobre as motivações históricas dos tipos de visão, explica a convenção da VISÃO COM como típica do século XVIII, na forma do ROMANCE epistolar ou do ROMANCE que invocava outros documentos (manuscritos encontrados e publicados por um suposto editor fiel ao texto original), ambos sendo expressão de uma vontade de realismo empírico, bem ao gosto do enciclopedismo. Já a VISÃO POR DETRÁS traduziria a confiança burguesa na objetividade, na possibilidade de explicação racional e exaustiva dos fatos psicológicos e sociais. Enquanto a VISÃO DE FORA e mesmo a VISÃO COM do romance moderno, em primeira pessoa, seriam duas maneiras, quase polares, de expressar a desconfiança do

homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza.

Por outro lado, se Maria Lúcia Dal Farra nos chamava a atenção sobre as coisas que o narrador não vê, sobre os pontos cegos que podem levar-nos a nos interrogar sobre as intenções últimas do AUTOR IMPLÍCITO, Lefebve nos alerta para os silêncios da narração, as elipses, as indeterminações, os brancos, o que a narrativa omite, a começar por tudo aquilo que ela faz supor ter acontecido antes de ela se iniciar. E, problematizando, então, a sua própria distinção entre DISCURSO e DIEGESE, vai mostrando as possibilidades de imbricamento entre eles, ou até mesmo

a impossibilidade de separá-los rigidamente, pois a DIEGESE acaba se confundindo com o ENUNCIADO, e este só TEM existência pela ENUNCIAÇÃO, que, por sua vez, só se manifesta concretamente através daquele.

Lefebve corrige, assim, a parcialidade de Jean Pouillon que não considera a distinção entre NARRADOR e AUTOR IMPLÍCITO, já que o NARRADOR, uma vez enunciado ou mesmo pelo próprio ato de enunciação, acaba se transformando num ser ficcional, uma das tantas máscaras do AUTOR IMPLÍCITO sempre à espreita. Manter essa distinção, porém, é condição necessária para passar da análise meramente técnica para a análise ideológica dos textos literários.

A análise estrutural da narrativa:
Roland Barthes e Tzvetan Todorov

Esta mesma preocupação — recolocar a questão das vozes e das VISÕES do NARRADOR em termos de uma análise linguística — vamos ver em T. Todorov e em Roland Barthes. Este, num célebre ensaio denominado *Introdução à análise estrutural da narrativa*[19], distingue: 1. o *nível das funções,* onde se passa propriamente a HISTÓRIA OU FÁBULA e onde se situam

[19] BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa* 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1973.

os elementos de caracterização das personagens e de criação da atmosfera ou ambiente; 2. o *nível das ações,* onde se situam as personagens, mas, agora, enquanto AGENTES, fios condutores de certos núcleos de FUNÇÕES que definem a área de atuação de cada uma; 3. o *nível da narração,* integrando os outros dois, e onde a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira.

Já Todorov [20] procura, em diversos momentos, aprofundar a análise linguística do problema do NARRADOR, através de categorias como o pronome pessoal, o tempo, o aspecto e o modo verbal, considerando, como Roland Marthes e Paul Valéry, que a narrativa é uma extensão da frase e a ela se aplicam certas propriedades da linguagem.

Apoiado, por exemplo, em Émile Benveniste [21] e na sua distinção entre DISCURSO *(discours)* — pessoal, domínio do "eu-tu" — e HISTÓRIA *(récit)* — impessoal, domínio do "ele" —, Todorov inventaria os signos que designam diretamente o processo de enunciação como certos advérbios (agora, aqui), certos pronomes (este, isto) e o tempo presente. Depois, passa a analisar o que denomina "discurso avaliatório", pelo qual o processo de enunciação invade o enunciado inteiro. Certos signos o caracterizam, como, por exemplo: talvez, certamente, deve, pode..., que apontam diretamente para o SUJEITO DA ENUNCIAÇÃO OU EMISSOR DA MENSAGEM.

Todorov fala, ainda, de uma IMAGEM DO NARRADOR que corresponderia ao AUTOR IMPLÍCITO de Booth, bem como de sua contrapartida, a IMAGEM DO LEITOR. Se a IMAGEM DO NARRADOR não se confunde com o autor real, tampouco a IMAGEM DO LEITOR se confunde com o leitor real, mas é dada pelos índices do leitor, encontráveis no texto, aspecto para o qual, embora não com o instrumental da linguística, já Sartre havia chamado a atenção em *O que é literatura?* [22].

---

[20] TODOROV, Tzvctan. *As estruturas narrativas.* São Paulo, Perspectiva, 1969; e *Estruturalismo e poética.* São Paulo, Cultrix, 1971.

[21] BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral.* São Paulo, Nacional/Edusp, 1976, especialmente a 5.ª Parte: "O homem na língua".

[22] SARTRE, Jean-Paul. *Quest-ce que la littérature?.* Paris, Gallimard, 1948.

2

A tipologia de Norman Friedman

Tentando sintetizar as diversas teorias resenhadas na primeira parte do seu ensaio, para chegar a uma tipologia mais sistemática, e, ao mesmo tempo, mais completa, Norman Friedman começa por se levantar as principais questões a que é preciso responder para tratar do NARRADOR: 1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? .percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?)?; 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)?

A tipologia do narrador de Friedman vai procurar fornecer elementos para responder a essas questões em cada caso, mas vai basear-se também na distinção de Lubbock e de outros teóricos examinados anteriormente, entre CENA e SUMÁRIO NARRATIVO. Segundo Friedman,

> *a diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos*

dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os sine qua non da cena. (Point of View in Fiction, p. 119-20.)

Essa distinção, como dissemos, vai nortear a tipologia de Friedman, organizada do geral para o particular: "da declaração à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem". (Op. cit., p. 119.)

Friedman chama a atenção, logo de início, para a predominância da CENA, nas narrativas modernas, e do SUMÁRIO, nas tradicionais.

Mas é bom lembrar que, para a CENA e o SUMÁRIO, bem como para os diversos tipos de NARRADOR que estudaremos a seguir, a partir da sua tipologia, trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro.

Autor onisciente intruso

(Editorial omniscience)

É a primeira categoria proposta por Friedman. Haveria aí uma tendência ao SUMÁRIO, embora possa também aparecer a CENA. Esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás,* adotando um PONTO DE VISTA divino,

como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora,* ou *de frente,* podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a

história narrada.

Os exemplos de Friedman para esse tipo são Fielding, em *Tom Jones,* e Tolstoi, em *Guerra e paz,* pois ambos intercalam capítulos inteiros de digressões à narração da história, como se fossem verdadeiros ensaios à parte. Em língua portuguesa, podemos pensar em Camilo Castelo Branco, em Manuel Antônio de Almeida e, até mesmo, em Machado de Assis. Mas podemos, ainda, eleger aqui, como exemplo a explorar um pouco mais, um outro perito no assunto: Honoré de Balzac. Vejamos dois trechos retirados desses dois autores. Machado:

> *Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. Pode ser até que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado. Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Tereza. A sala está ainda alumiada, mas por um bico de gás; apagaram-se os outros, e ia apagar-se o último, quando o Palha mandou que o criado esperasse um pouco lá dentro. A mulher ia sair, o marido deteve-a, ela estremeceu.* [23]

Trata-se do capítulo L do livro *Quincas Borba.* Escrito em 1891, o romance narra a história de Rubião, herdeiro da fortuna de Quincas Borba. Quando este morre,

deixa sua fortuna para o professor Rubião e impõe, como uma condição, que ele fique com seu cachorro, de nome Quincas Borba, como seu antigo dono. Rubião, agora rico, muda para o Rio de Janeiro, onde vem a apaixonar-se por Sofia, mulher de seu sócio, Cristiano Palha. Como ambos dependem economicamente de Rubião, cria-se uma situação muito ambígua que Machado passa a explorar magistralmente: Palha tem ciúmes, mas atura as investidas de Rubião por conveniência. E Sofia vai equilibrando a situação, pois nem trai o marido nem desestimula o amor de Rubião. Pouco a pouco essa ambiguidade acaba levando-o à loucura e à ruína. Doente e pobre, os amigos deixam-no sozinho. Rubião, fugindo de

---

[23] Assis, Machado de. *Quincas Borba.* Rio de Janeiro/Paris, Garnier, (1923). p. 85.

um asilo, volta para Minas, onde morre, tendo como único companheiro seu cão.

Nesse capítulo, Sofia conta a Palha que Rubião lhe declarara o seu amor (capítulo anterior). No trecho que destacamos, o narrador, onisciente intruso, procura fazer ligações entre diferentes momentos do livro, falando diretamente às leitoras (as mulheres eram, no século passado, o público mais visado pelos romancistas). Essa interferência do narrador — comentando os acontecimentos, freando a HISTÓRIA e procurando se colocar do ponto de vista das leitoras, para apreciar de fora as ações e reações das personagens — é típica de Machado. Com isso, consegue um certo distanciamento irônico que acaba chamando a atenção para os implícitos da HISTÓRIA, suas intenções últimas.

Aqui, por exemplo, dizendo-nos que a cena da declaração de Rubião no capítulo anterior não tenha sido talvez o mais importante, Machado gera em nós a expectativa de grandes reações por parte do marido ciumento. O capítulo, na sua sequência, com Palha controlando perfeitamente o ciúme, ao ouvir o relato de Sofia, frustra essa expectativa e, por frustrá-la, aponta para o caráter de Palha e de Sofia, para o jogo de sedução desta, as ambições da-

---

quele, as possíveis significações filosóficas que podemos ir tirando a partir daí e que transcendem a mera historinha do tradicional triângulo amoroso, base da FÁBULA, no livro, como em tantos outros romances da época.

Respondendo às questões de Friedman: — quem narra? — um narrador onisciente intruso, um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. — De que lugar? — provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo.

Quem nos fala é esse *eu.* Os canais de que se utiliza são os mais variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma DISTÂNCIA, ao mesmo tempo menor, do narrado —

já que temos acesso até aos pensamentos das personagens —, e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na sequência dos acontecimentos, com pausas frequentes para a reflexão crítica.

Muito comum no século XVIII e no começo do século XIX, o NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO saiu de moda a partir da metade desse século, com o predomínio da "neutralidade" naturalista ou com a invenção do INDIRETO LIVRE por Flaubert que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma.

Mas Machado, antecipando vertentes ultra modernas, utiliza esse narrador intruso como ruptura da verossimilhança. Seu leitor não se esquece de que está diante de uma FICÇÃO, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero PONTO DE VISTA sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo.

30

Balzac:

> *Outra observação. O mundo das meretrizes, dos ladrões e dos assassinos, os galés e as prisões comportam uma população de sessenta e oito mil indivíduos, machos e fêmeas. Esse mundo não podia ser desdenhado na pintura dos nossos costumes, na reprodução literal do nosso estado social. Não será extravagante constatar que a justiça, os gendarmes e a policia oferecem um número de pessoal quase correspondente? Esse antagonismo de gente que se procura e que reciprocamente se evita, constitui um imenso duelo, eminentemente dramático, esboçado no presente estudo. Com o roubo e o meretrício sucede o mesmo que com o teatro, a policia, o sacerdócio e a gendarmaria. Nessas seis condições, o indivíduo toma o caráter indelével. Não pode mais ser o que é. Os estigmas do divino sacerdócio são imutáveis, tanto como os do militar. O mesmo se passa com os outros estados que são fortes oposições, opostos ou antônimos na civilização. Esses diagnósticos violentos, estranhos, singulares, sui generis, tornam a prostituta e o ladrão, o assassino e o liberto tão fáceis de reconhecer, que eles são para os seus inimigos, o espião e o gendarme, o que é a caça para o caçador; eles têm um certo modo de*

andar, umas maneiras, uma cor, uns olhares, um certo cheiro, enfim, propriedades suas, infalíveis. Daí essa ciência profunda do disfarce, nas celebridades das galés. [24]

O trecho acima é o final do capítulo VII de *Esplendores e misérias das cortesãs,* o terceiro livro da famosa trilogia de Balzac, sendo os anteriores *O pai Goriot* e *Ilusões perdidas.* Trata-se de um romance, originariamente publicado em folhetim, isto é, seus capítulos iam aparecendo periodicamente nos jornais, interrompendo-se a narrativa sempre em pontos cruciais, o que levava o leitor a querer comprar o próximo número, para acompanhar o

---

desenrolar da história (aproximadamente o mesmo recurso utilizado hoje nas telenovelas).

Nesse livro reaparece a personagem Vautrin que já era conhecido dos leitores de *O pai Goriot,* como o revoltado marginal, ex-preso, fugitivo sempre às voltas com a polícia. Agora vemo-lo disfarçado em Père Herrera, um padre espanhol, tentando fazer seu amigo Lucien entrar para a grande sociedade, através de um bom casamento com a filha de uma duquesa. Para entrar nesse mundo, Lucien precisa de dinheiro. O modo como se propõe a arranjá-lo é explorando o amor de uma prostituta — Esther — que, por sua vez, vai explorar um velho barão, presa dos seus encantos. No final, a duquesa descobre o plano e impede Lucien de entrar em sua casa. Como este insiste na perseguição à sua filha, acaba sendo preso. Vautrin quase consegue, com mil artimanhas e chantagens (ameaçando exibir cartas comprometedoras), libertar Lucien, mas este não espera e se enforca. Vautrin herda a fortuna de Esther que acaba morrendo, como é praxe nas histórias das cortesãs.[25]

Essa intriga complicada que alimenta um longo folhetim, também

---

[24] BALZAC, Honoré de. *Esplendores e misérias das cortesãs.* 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1956.

[25] Veja-se DE MARCO, Valéria. Lucíola: um perfil de Alencar. In: —. *O império da cortesã.* Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1983. Inédita.

permite a Balzac passear pelos extremos da sociedade francesa da época: dos salões da nobreza à alcova da prostituta e ao submundo das prisões. E as digressões do narrador intruso não cessam de sublinhar as lições que se podem extrair daí. O trecho citado faz parte de um capítulo que é, inteiro, uma longa digressão. O próprio autor o intitula de "ensaio": "Ensaio filosófico, linguístico e literário sobre o 'Argot', as cortesãs e os ladrões".

As reflexões sobre os ladrões estão intimamente relacionadas com aquelas sobre as prostitutas, porque são ambos parte do submundo que interessa ao escritor sondar.

O trecho que escolhemos é um verdadeiro programa de uma estética realista que se propõe "pintar costumes", "reproduzir literalmente um estado social". E que vai além, quer fazer pela ficção "um estudo", atento às minúcias (o narrador que comenta e analisa é também um grande "descritor" na obra de Balzac) e às contradições da sociedade observada e representada no microcosmo do romance. Assim se chega a uma interessante dialética entre prisioneiros e carcereiros, entre a prostituta e o ladrão, por um lado, e o espião e o guarda, por outro, vistos como caça e caçador, amarrados uns aos outros e presos todos ao mundo do crime, onde se desenvolve um conhecimento particular, toda uma cultura que vai das particularidades linguísticas (da gíria, estudada no início do capítulo de Balzac) à "ciência do disfarce" referida no final.

Narrador onisciente neutro

(Neutral omniscience)

A segunda categoria de Friedman, o narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro, fala em 3.ª pessoa. Também tende ao SUMÁRIO embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de

instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara.

Alternativa do século XIX, esse tipo de narrador vigora também no século XX e é muito apropriado a

---

certo ROMANCE policial americano dos anos 30, como *O falcão maltês* [26].

Trata-se de um ROMANCE que se desenvolve em torno do roubo de uma peça caríssima, toda de ouro — o falcão maltês. O detetive é procurado por uma moça, com uma história bastante confusa, que lhe pede ajuda. Enquanto ele se ocupa em seguir as pistas falsas que ela forja, morrem duas pessoas por causa do tal falcão e outras personagens vão entrando em cena, também interessadas em saber o paradeiro da raridade. Spade — é o nome do detetive — envolve-se com a polícia que o persegue, acusando-o pelas mortes. No final, ele descobre o assassino que, aqui, não vem ao caso revelar.

Vejamos um pequeno trecho do romance:

> *O rosto de Spade estava calmo. Quando seu olhar encontrou o dela, seus olhos, amarelo-pardos, brilhavam por um instante com malícia, e depois tornaram-se de novo inexpressivos — Foi você que fez isso — perguntou Dundy à moça, mostrando com a cabeça a testa ferida de Cairo, Ela olhou de novo para Spade, que não correspondeu absolutamente ao apelo dos seus olhos. Encostado ao batente, observava os circunstantes com o ar educado e desprendido de um espectador desinteressado. (HAMMETT, op. cit., p. 71-2.)*

O narrador é onisciente, mas evita tecer comentários sobre o que Spade pensa ou sente, o que, por vezes, o torna misterioso, meio enigmático, não só para as outras personagens, como nesse momento (a moça não consegue adivinhar o que lhe vai pela cabeça, justamente quando

[26] HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês.* São Paulo, Brasiliense, 1984.

a polícia parece tê-los apanhado em flagrante), mas também para nós, leitores, sempre à espera de suas ações e reações imprevistas.

O mesmo sobre seus sentimentos e sobre o seu comportamento amoroso. A certa altura, temos a cena de um beijo:

Ela pôs as mãos nas faces de Spade, encostou violentamente a boca entreaberta na dele, com o corpo colado ao seu. Os braços de Spade envolveram-na apertando-a com os músculos salientes sob as mangas azuis, uma das mãos acariciando-lhe a cabeça, os dedos meio perdidos entre o cabelo vermelho, a outra movendo os dedos tateantes sobre as costas esbeltas. Seus olhos despediam uma chama amarelada. (HAMMETT, op. cit., p. 84.)

Cabe a nós adivinhar o significado dessa chama: puro desejo, atração física, algo mais? Algum sentimento em relação à moça? alguma ternura? alguma emoção no impenetrável Spade? O narrador não diz. Ao leitor, as conjeturas. . .

Às vezes, esses sentimentos ficam mais transparentes, embora a narrativa ainda continue livre dos comentários do narrador — as emoções então transparecem, como no exemplo abaixo, o ódio:

> *Uma raiva violenta subiu-lhe repentinamente ao rosto e ele começou a falar numa voz áspera, gutural. Segurando o rosto enfurecido nas mãos, com o olhar relampejante voltado para o chão, amaldiçoou Dundy durante cinco minutos sem parar, amaldiçoou-o com repetidos palavrões. (HAMMETT, op. cit., p. 78.)*

Aí, pela descrição da expressão fisionômica de Spade, de seus gestos e palavras, o NARRADOR consegue fazê-lo externar seus sentimentos, deixando de ser o enigma que parece ser o tempo todo. Mas a percepção predominante ainda é a do narrador; o ângulo, exterior, embora próximo; DE FRENTE, ou DE FORA, como diria Jean Pouillon.

Um escritor que costuma ser apontado como exemplo de mestria na composição da "narrativa objetiva", ou da história que parece contar-se a si

própria, é Flaubert. Isso

---

faz com que alguns o utilizem também para ilustrar a categoria do "narrador onisciente", especialmente no seu livro mais famoso: *Madame Bovary.*

Na verdade, a impressão de objetividade e de neutralidade no livro de Flaubert não vem só do uso do NARRADOR ONISCIENTE NEUTRO, mas da sua alternância com outras categorias de que trataremos mais para a frente: a ONISCIÊNCIA SELETIVA e a ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA. Flaubert é, realmente, uma espécie de criador do estilo INDIRETO LIVRE, porque aperfeiçoou extraordinariamente esse recurso narrativo que é típico dessas outras categorias e não do ONISCIENTE NEUTRO. Teremos oportunidade de exemplificar esse recurso novamente com *Madame Bovary,* no momento em que formos tratar da ONISCIÊNCIA SELETIVA. Por ora, nos deteremos numa das passagens do livro em que, de fato, aparece o NARRADOR ONISCIENTE:

> *Os peitilhos das camisas abaulavam-se como couraças! Todo mundo estava escanhoado; e mesmo alguns, que se levantaram antes do amanhecer, não tendo boa vista para se barbear, vinham com grandes arranhões diagonais por baixo do nariz e nos queixos pedaços de pele arrancada, do tamanho de moedas de 3 francos, os quais, inflamados pelo ar fresco, durante o caminho, marchetavam de nódoas rosadas aquelas caras brancas e alegres.* [27]

Na verdade, qualquer trecho deste IV capítulo poderia ser utilizado para ilustrar o uso do NARRADOR ONISCIENTE por Flaubert. Escolhemos o mais curto. Trata-se do capítulo que narra a festa de casamento de Emma com o médico de província, Charles Bovary. Este, já nas suas segundas núpcias; ela, noiva jovem e romântica, queria que o seu casamento (primeiro e único) fosse feito à meia-noite e à luz de velas. Em vez disso, por imposição do

---

[27] FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary.* São Paulo, Abril Cultural 1970. p. 27.

pai, a festa aconteceu como sempre naquela região, com muita comida e muitas gafes. É o que narra o capítulo IV.

Só para situar melhor esse capítulo no conjunto do romance é bom completar o seu resumo, dizendo que se trata de uma história muito simples; no fundo, mais uma história de adultério como tantas que alimentaram e alimentam a literatura de todos os tempos e de todos os lugares. Emma Bovary não tarda a entediar-se com a vida sem graça e sem emoções de mulher casada com um médico do interior, pessoa medíocre, sem grandes sonhos nem grandes idéias, completamente integrado no contexto também medíocre de uma pequena cidade. Assim, Emma acaba arranjando um amante, desiludindo-se e arranjando outro, e, finalmente, arruinada, endividada e doente, morre, deixando Charles ainda mais apático do que antes, incapaz de reação alguma diante da descoberta do adultério.

Lubbock, analisando detalhadamente a obra, chama a atenção para a banalidade da HISTÓRIA e para o talento de Flaubert justamente por conseguir fazer uma grande obra literária a partir de um assunto tão simples e gasto. E um dos elementos que, para Lubbock, fazem a força do livro é a capacidade de alternar cenas em que tudo é VISTO DO PONTO DE VISTA DO NARRADOR ONISCIENTE, como essa do casamento, com cenas em que tudo é visto do PONTO DE VISTA de Emma ou (com menor frequência), de Charles. Assim, Lubbock relativiza a famosa impessoalidade de Flaubert, mostrando que a sua opinião aparece, indiretamente, disfarçada, dramatizada, mas aparece, porque a visão de Emma, de Charles ou das demais personagens não seria suficiente para expressar aquilo que, se para elas é obscuro, confuso ou invisível, para o escritor (usando a terminologia de Booth, diríamos, para o "autor implícito") é exatamente o que interessa revelar.

Lubbock nos diz que Flaubert precisa intervir, nesses momentos de narração onisciente em que predomina o

ESTILO INDIRETO, "com o seu conhecimento superior". Faz parte deste a sua

ironia que permite desvendar a pobreza e o ridículo daquela burguesia provinciana. Flaubert precisa de algo mais que da "inteligência fraca e caprichosa de Emma" para explicá-la e ao seu mundo:

> *Seu par de olhos não basta; o quadro visto através deles, por si mesmo, é uma pobre coisa, pois ela só pode ver o que a sua mente é capaz de apreender; e isso tampouco lhe faz justiça, uma vez que ela mesma, em grande parte, é a criação das coisas que a cercam. (Op. cit., p. 59.)*

E "as coisas que a cercam" aparecem retratadas com grande ironia, por exemplo, na cena do casamento, a começar pela triste figura dos convidados no trecho que destacamos.

"Eu" como testemunha
("I" as witness)

Seguindo na classificação de Friedman, o NARRADOR-TESTEMUNHA dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior.

Ele narra em 1.ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha,* não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

No caso do "eu" como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não

consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham

ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê.

Memorial de Aires, de Machado, pode ser, à primeira vista, um bom exemplo de NARRADOR-TESTEMUNHA.

A testemunha, no caso, é o próprio Conselheiro Aires, autor de um diário, de cujas páginas se compõe o romance. Nesse diário, Aires conta, ao mesmo tempo, sua vida de diplomata aposentado e outros episódios vividos por outras pessoas que ele conhece no Rio de Janeiro, entre 1888 e 1889. A HISTÓRIA central que parece amarrar suas reflexões políticas e suas memórias de diplomata aposentado é a do par romântico, Tristão e Fidélia. Esta, viúva e moça. Acabam se conhecendo e casando. Viajam, no final, para a Europa, deixando seus velhos amigos (o casal Aguiar e Aires) saudosos. Uma história banal e simples. Mas vejamos como o conselheiro registra em seu diário esse casamento:

> *Enfim, casados. Venho agora da Prainha, aonde os fui embarcar para Petrópolis. O casamento foi ao meio-dia em ponto, na matriz da Glória, poucas pessoas, muita comoção. Fidélia vestia escuro e afogado, as mangas presas nos pulsos por botões de granada, e o gesto grave. D. Carmo, austeramente posta, é verdade, ia cheia de riso, e o marido também. Tristão estava radiante. Ao subir a escadaria, troquei um olhar com a mana Rita, e creio que sorrimos; não sei se nela, mas em mim era a lembrança daquele dia de cemitério, e do que lhe ouvi sobre a viúva Noronha. Aí vínhamos nós com ela a outras núpcias. Tal era a vontade do Destino. Chamo-lhe assim, para dar um nome a que a leitura antiga me acostumou e francamente*

> *gosto dele. Tem um ar fixo e definitiva. Ao cabo, rima com divino, e poupa-me a cogitações filosóficas.* [28]

[28] Assis, Machado de. Memorial de Aires. In: —. *Obras completas* Rio de Janeiro, Aguilar, 1971. v. 1, p. 1194.

O narrador aí comenta e analisa, como testemunha, mas, no caso, ele é também o PROTAGONISTA. E isso faz do *Memorial de Aires* um exemplo privilegiado de como são precárias as classificações. Pois, se quanto à historinha de amor narrada no livro, o conselheiro é testemunha, quanto às suas reflexões e memórias, ele é PROTAGONISTA. Sua voz simultaneamente documenta um período da História Brasileira (o momento da Proclamação da República) e transmite sensações e pensamentos de um velho que aí vive. Conselheiro Aires é, na verdade, um NARRADOR-PROTAGONISTA (próxima categoria de Friedman, como veremos). Só narra o que tem relevância para a sua própria vida. Por isso, falando de Fidélia, de Tristão ou da História do Brasil, ele está é revelando muito sobre si mesmo: um velho, filósofo e solitário. Nessa mesma cena do casamento, ele observa:

> *Eu deixei-me ir atrás daquela ternura, não que a compartisse, mas fazia-me bem. Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica.*[29]

E o leitor sente aí certa sabedoria, acumulada com a experiência, de alguém que fala como quem se despede.

Mais propriamente tem-se "eu como testemunha" em alguns textos de suspense, como no caso dos romances de Conan Doyle, onde quem narra é o auxiliar de Sherlock Holmes, sempre procurando, junto com o leitor, deduzir os passos do raciocínio do inteligente detetive. Ou, ainda.

no caso de "A carta roubada", conto de Edgar Allan Poe, em que o amigo do detetive Auguste Dupin é quem observa, junto conosco, os vários lances que levam Dupin à trilha da carta e a encontrá-la, disfarçada, displicentemente, entre a correspondência recebida pelo ladrão.

Recentemente, um *best-seller* retomou essa técnica com grande êxito: *O nome da rosa,* de Umberto Eco. Nesse romance, Eco faz uma paródia de Conan Doyle, o criador do famoso detetive Sherlock Holmes e seu auxiliar Watson.

[29] Idem, ibidem, loc. cit.

A história se passa em 1327, num monastério da Itália medieval. Aí morrem sete monges, um cada dia, misteriosamente assassinados. E é esse mistério que deslancha uma investigação e o próprio evoluir da narrativa. Quem narra é um monge, já velho, que na época era um jovem noviço, Adso de Melk, acompanhante da personagem central, o experiente Guilherme, espécie de detetive de batina, encarregado pelo abade de descobrir o assassino e a razão das mortes. O "X da questão" é a biblioteca do convento, onde eram guardadas as obras raras e preciosas, contendo boa parte da sabedoria grega e latina. Os monges traduziam, copiavam e conservavam aí esses textos quase sagrados.

No final, depois de muitas conjeturas, interrogatórios e visitas noturnas clandestinas à biblioteca labiríntica (único lugar vedado à livre circulação de Guilherme e Adso), descobre-se o autor do crime e o motivo dos assassinatos: as vítimas haviam pago com a vida a curiosidade e a audácia de se aproximarem de um livro proibido — o segundo volume da *Poética* de Aristóteles, que trata da comédia e que, segundo consta, se perdeu. Em meio às discussões das tendências religiosas em luta, em plena Inquisição, a comédia aparece como um grande perigo, por ensinar os homens a duvidar dos dogmas, a rir das verdades da religião. O riso viraria o mundo de cabeça para baixo e, demoníaco, exporia a fragilidade de qualquer absoluto.

Estando as páginas de tal livro embebidas em mortal

veneno, o assassino, uma vez descoberto por Guilherme, come página por página, sofregamente, morrendo junto com o grande segredo que elas continham.

Logo de início nos defrontamos com o expediente antigo do manuscrito, que, casualmente, vem cair nas mãos do NARRADOR, com as mil peripécias que acabaram impedindo sua transcrição direta e exigindo deste um esforço de reconstrução.

Na página 243, estamos no terceiro dia de Guilherme e Adso no

mosteiro. O capítulo se intitula "Nona" e vem assim resumido pelo mote que o introduz, à maneira das "estórias romanescas" e dos primeiros romances:

> *Onde Guilherme fala a Adso da grande corrente heretical, da função dos simples na igreja, de suas dúvidas sobre o conhecimento das leis gerais e, quase num parêntese conta como decifrou os signos necromânticos deixados por Venâncio.* [30]

Adso descreve aí o comportamento de Guilherme, absorto em suas reflexões sobre os crimes, buscando juntar as peças do quebra-cabeça. De repente, Guilherme lhe expõe parte das suas idéias e planos. O noviço, que, ingenuamente, o acreditava capaz de atingir a verdade através de um raciocínio seguro e certeiro, imune à dúvida, decepciona-se:

> *Entendi naquele momento qual era o modo de raciocinar do meu mestre, e pareceu-me demasiado diferente daquele do filósofo que raciocina sobre os princípios primeiros, tanto que o seu intelecto assume quase os modos do intelecto divino. Compreendi que, quando não tinha uma resposta, Guilherme se propunha muitas delas e muito diferentes entre si. Fiquei perplexo. "Mas então", ousei comentar, "estais ainda longe da solução..."*

> *"Estou pertíssimo", disse Guilherme, "mas não sei de qual."*
>
> *"Então não tendes uma única resposta para vossas perguntas?"*
>
> *"Adso, se a tivesse ensinaria teologia em Paris." "Em Paris eles têm sempre a resposta verdadeira?" "Nunca", disse Guilherme, "mas são muito seguros de seus erros."*
>
> *"E vós", disse eu com impertinência infantil, "nunca cometei s erros?"*
>
> *"Frequentemente", respondeu. "Mas ao invés de conceber um único erro imagino muitos, assim não me torno escravo de nenhum."*
>
> *Tive a impressão de que Guilherme não estava realmente interessado na verdade, que outra coisa não é senão a adequação entre a coisa e o intelecto. Ele, ao contrário, divertia-se imaginando a maior quantidade possível de possíveis.*

[30] Eco, Umberto. *O nome da rosa.* 20. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. p. 243.

> *Naquele momento, confesso, duvidei de meu mestre e surpreendi-me pensando: "Ainda bem que chegou a inquisição". (ECO, op. cit, p. 245.)*

Atentar para o fato de que a narrativa, sendo narrada do PONTO DE VISTA do noviço, personagem secundária que acompanha a todos de perto — "detetive", assassino e assassinados — coloca Adso como mediador entre nós, leitores, e Guilherme. Ele tudo vê, ouve e comenta; é o interlocutor deste e segue em primeira mão suas descobertas e deduções. Tal como Adso, também nós, seguindo sua trilha, somos noviços atrapalhados em meio aos labirínticos caminhos do mosteiro, dos crimes, da Inquisição e das tendências religiosas em luta.

Por outro lado, um dos principais temas do livro é o tema da verdade, os limites e os riscos (de que o maior exemplo é o terror, na Inquisição) do que um filósofo como Merleau-Ponty chamaria "o pensamento de sobrevoo", que não incorpora, mas, pelo contrário, exorciza o erro, a dúvida, o relativo da experiência individual, na

produção do conhecimento. E, nesse sentido, Adso acaba funcionando como representante de uma concepção de saber e de verdade de que todos nós somos herdeiros e que está em nós fortemente entranhada. Com ele, também os leitores, de susto em susto, de decepção em decepção, vamos descobrindo que há um modo de pensar que trabalha com a obscuridade da experiência, do erro e da dúvida que renuncia ao PONTO DE VISTA olímpico, divino, onipotente e, por isso mesmo, autoritário, através do qual, facilmente, o terror se justifica.

Finalmente, como Adso não sabe tudo o que se passa na cabeça de Guilherme, o suspense se mantém para ele e para nós, até o final do livro, quando então Guilherme nos revelará não só quem é o assassino mas também qual era a razão dos crimes, bem como os caminhos tortuosos do seu raciocínio pelos quais acabou chegando à verdade. Deles nada mais posso comentar, pois, ao leitor disposto a entrar no labirinto, não pretendo

roubar o prazer da descoberta.

Narrador-protagonista

("I" as protagonist)

Podemos escolher Riobaldo, em *Grande sertão: veredas,* como representante desta quarta categoria de NARRADOR. Aí também desaparece a onisciência. O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Como no caso anterior, ele pode servir-se seja da CENA seja do SUMÁRIO, e, assim, a DISTÂNCIA entre HISTÓRIA e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável.

Em *Grande sertão: veredas,* é do ponto de vista de Riobaldo que tudo é visto e narrado, sendo ele e seu misterioso amigo, Diadorim, personagens centrais.

O mistério de Diadorim (homem de maneiras femininas por quem Riobaldo se apaixona platonicamente) existe como tal, porque é Riobaldo quem narra. Só ficamos sabendo a verdade quando ele próprio a descobre, no final. Antes, como não há nenhum NARRADOR ONISCIENTE que nos revele o segredo, tanto Riobaldo como os leitores vivemos numa ambiguidade estranha em relação a Diadorim. Sentimos algo esquisito, diferente, nele, mas não sabemos identificar o que é.[31]

Também a famosa CENA do pacto com o diabo, por vir contada do PONTO DE VISTA do protagonista, é ambígua. Até o final nos perguntamos: Houve ou não houve pacto? Existe ou não o diabo? Porque essa, justamente, é a questão do próprio Riobaldo, que ele carrega pela vida afora e que, na sua velhice, acaba gerando a necessidade de contar, para

[31] Na verdade, é uma impropriedade dizer que Riobaldo, como o leitor, ignora o que vai acontecer. Riobaldo tudo sabe, já que está rememorando o passado, a partir da sua velhice. Mas o rememorar procura também captar — encenando — as suas próprias impressões, reações, pensamentos e sentimentos na época em que os fatos se passaram, seguindo a ordem de suas descobertas, sem adiantar a conclusão aos leitores, a não ser por alusões um tanto herméticas.

tentar entender, as aventuras que viveu como chefe de bando, entre jagunços. E talvez para responder para si mesmo se o diabo existe e se, naquela longínqua noite, ele lhe vendeu a alma em troca de um pouco de coragem.

Eis um trecho dessa cena:

> *Sapateei, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: — "Lúcifer! Lúcifer!..." — aí eu bramei, desengulindo. (...) Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e*

> *cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o ouvir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas: fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, dai umas tranquilidades — de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!"*[32]

Assim, o jagunço, Riobaldo, que até esse momento andava em busca de vencer o medo para poder vencer também o bando inimigo e ajudar Diadorim na sua missão de vingar o pai morto por Hermógenes (verdadeira encarnação do demônio), de agora em diante sente-se fortalecido e vai em frente na luta. Na verdade, não havendo propriamente um pacto com o diabo, tal como conhecemos na tradição oral e na tradição literária pelo menos desde o *Fausto,* de Goethe, o pacto existiu. Mas frustrou-se nossa primeira expectativa porque ele é interior. Riobaldo, sozinho nas Veredas-

---

[32] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. p. 319.

Mortas, enfrenta seus próprios demônios e passa a dominar o medo. Medo que começa a perder quando, depois de se referir ao diabo por mil nomes, correntes na voz do povo — "o aquilo", "o Pai do Mal", "o Tendeiro", "o Manfarro", "Quem que não existe", "o Solto-Eu", "o Ele", "Mão peluda", "o Careca", entre outros — consegue chamá-lo pelos nomes "oficiais": "Lúcifer", "Satanás".

O cenário é ideal para criar a atmosfera própria ao pacto, recriando todas as condições presentes em outras histórias de enfrentamento do homem com o demônio: é

noite, nata-se de um lugar ermo e de uma encruzilhada. Riobaldo está só com seu medo. Mas depois de ter conseguido nomear diretamente o diabo, sente que a própria natureza do medo muda:

> *Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro do meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas (...) O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! (ROSA, op. cit, p. 317.)*

Nada disso, porém, impede que a pergunta pela existência ou não do diabo e do pacto prossiga até o final do livro, quando, já na página 460, Riobaldo expõe novamente a dúvida para o compadre Quelemém, e, por seu intermédio, para nós, a quem contou já a história inteira:

> *— O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?*

A resposta de Quelemém é oracular e, por isso, não desfaz a dúvida:

> *Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais... (ROSA, op. cit., p. 460.)*

Não se fecha, portanto, a indagação, mas esta se repõe de uma outra forma:

> *O diabo não há! É o que eu digo, se for. . .*
> *Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, op. cit., p. 460.)*

Essa outra forma de repor a questão, a cada passo retomada, nos devolve ao início, à interrogação que abria o livro.

47

Na verdade, como já apontou Bento Prado Jr.,[33] todo o *Grande sertão: veredas* é a reposição perplexa da mesma pergunta, que contém muitas outras, frequente sobre a maldade humana, sobre a eterna luta do bem e do mal, também eterno *topos* da literatura universal.

Propondo a mesma questão, revirando-a na memória, junto com os fatos narrados, respondendo-a parcialmente, para logo depois duvidar da própria resposta, Riobaldo vai rememorando e especulando para concluir sempre com o paradoxo: O diabo existe e não existe. Está dentro. Somos nós. E está fora, solto "na rua no meio do redemoinho".

Onisciência seletiva múltipla

(Multiple selective omniscience)

O quinto tipo, chamado por Friedman de ONISCIÊNCIA SELETIVA MÚLTIPLA, OU MULTISSELETIVA, é o próximo passo, nessa progressão rumo à maior objetivação do material da HISTÓRIA. Se da passagem do NARRADOR ONISCIENTE para o NARRADOR-TESTEMUNHA, e para o NARRADOR-PROTAGONISTA, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o "alguém" que narra. Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um

[33] PRADO JR., Bento. O destino decifrado. *Cavalo Azul,* n. 3. São Paulo, 1968.

predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os *resume depois de terem ocorrido.* O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA que vem logo a seguir, é o

ESTILO INDIRETO LIVRE[34], enquanto na ONISCIÊNCIA NEUTRA o predomínio é do ESTILO INDIRETO. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso.

Um bom exemplo é *Vidas secas,* de Graciliano Ramos, que começa com Fabiano e sua família (mulher, dois filhos e uma cachorra), fugindo da seca do Nordeste, em busca de uma terra menos inóspita. Depois de uma longa caminhada, sob o sol escaldante, encontram uma fazenda para trabalhar, e, a partir daí, o romance passa a enfocar sucessivamente cada personagem, dedicando-lhes alternadamente os capítulos em que nos são transmitidos seus pensamentos e sentimentos. Sonhos, frustrações, medos e lembranças aparecem de forma um tanto fragmentária, através do INDIRETO LIVRE.

Não falta mesmo um capítulo dedicado à cachorra Baleia. Outros capítulos — como "Festa" ou "Inverno" — constituem pequenos *flashes* da vida simples dessa família no novo lugar. Quando a seca atinge também esse lugar, a família tem que partir novamente. E o livro termina com uma retirada tipicamente nordestina, como começara. O destino se repete; é a sina do retirante.

Os trechos que escolhemos para ilustrar a ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA são relativos a cada uma das personagens:

Sinhá Vitória

[34] Friedman não fala em INDIRETO LIVRE, mas é típico da onisciência seletiva e da múltipla o deslizar do exterior para o interior, encenando o processo mental das personagens, o que implica um deslizar do estilo indireto para o indireto livre e, consequentemente, nas alterações de sintaxe a que Friedman se refere explicitamente ao tratar da onisciência seletiva. Sobre isso, ver observações no Vocabulário crítico.

> *Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas.*

49

> *Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Janto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinhá Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. Para bem dizer, não se acendiam candeeiros na casa.* [35]

Fabiano

> *Sinhá Vitória desejava possuir uma cama igual a de seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. Olhou a caatinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de entender, antes de nascer, sucedera o mesmo — anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas — ela se avizinhando a galope com vontade de matá-lo. (RAMOS, op. cit., p. 23.)*

Como podemos ver no primeiro trecho, o adentrar-se nos pensamentos e sentimentos da personagem se faz quase imperceptivelmente. De "Pensou de novo" a "Fabiano", parece tratar-se apenas do NARRADOR ONISCIENTE. Daí para a frente, sua voz se mistura intimamente com a voz silenciosa de Sinhá Vitória. A frase seguinte tanto pode ser um comentário desta, como da terceira pessoa. E, até o final, a mesma coisa.

[35] RAMOS, Graciliano. *Vidas secas.* São Paulo, Record, 1980. p. 40.

O contraponto das perspectivas em jogo, por outro lado, vai tecendo o tênue fio da HISTÓRIA, fornecendo ao leitor fiapos do pobre quotidiano da família. E, ao mesmo tempo, pela sondagem interna de cada personagem, sugere-se como elas vivem e suportam esse quotidiano, como se localizam nele e como se situam em relação umas às outras.

Essa narrativa exterior que é, ao mesmo tempo, interior, se revela, assim, extremamente econômica. Um elemento aparentemente sem importância, como uma cama, pode ser bastante revelador, pela sua ausência mesma. E o leitor da cidade que já nasceu dormindo em berço e que, depois, incorporou naturalmente a cama aos seus hábitos, redescobre o objeto ao deparar com ele abarcando os sonhos de Sinhá Vitória. Neste caso, a distância entre esse tipo de leitor e o universo da personagem, em cuja mente o discurso progressivamente nos localiza, tem o poder de desvendar subitamente o desconhecido no mais habitual e corriqueiro.

O trecho de Fabiano retoma o de Sinhá Vitória, re-propondo a questão da cama, à luz de um outro PONTO DE VISTA: O do sertanejo, errante, cuja lógica implacável faz do sonho da mulher um luxo injustificável. Em confronto com a seca que os espreita e logo voltará a expulsá-los dali, um sonho tão humilde se transforma em "doidice". A cama é o contrário da seca: assentável no chão, sobre quatro pernas, é símbolo de estabilidade, de fixação, de repouso, supra-sumo do supérfluo diante da luta pela sobrevivência e da necessidade súbita de sair novamente, rede ao ombro, fugindo da desgraça, do sol escaldante, da fome iminente. Da morte, que galopa atrás do retirante na figura ameaçadora da seca, desde sempre familiar e nem por isso menos terrível.

Fabiano é sempre enorme, do PONTO DE VISTA do menino mais novo. É o pai, terrível, que tudo sabe, o

vaqueiro hábil e forte. E os sonhos do menino tampouco ultrapassam o horizonte modesto do seu quotidiano:

O menino mais novo

> *O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. No chão, despidos os couros reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível.*
>
> *Dormiu e sonhou. Um pé-de-vento cobria de poeira a folhagem das imburanas, Sinhá Vitória catava piolhos no filho mais velho. Baleia descansava a cabeça na pedra de amolar. (RAMOS, op. cit., p. 49.)*

Já o menino mais velho tem curiosidades intelectuais pelas quais paga caro, num mundo onde não há tempo nem disposição para conversas mais longas entre pais e filhos. Um mundo em que a palavra ainda está agarrada à coisa e, por isso mesmo, ainda espanta as pessoas que a apalpam cuidadosas. O menino andava cismado com a palavra *inferno* que ouvira na boca de alguém e cujo significado perguntara à mãe. Esta lhe respondera tratar-se de um lugar muito ruim. Para ele isso ainda era muito vago. Foi ao pai para maiores explicações, e teve, em troca, o silêncio de Fabiano. Voltando a insistir com a mãe e perguntando-lhe como é que ela sabia ser um lugar ruim, se já havia estado lá, recebeu uns "cocorotes". Eis o momento da sua revolta pelo acontecido:

O menino mais velho

> *Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem, Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. (RAMOS, op cit., p. 60.)*

Através do menino mais velho se põe, então, em duvida a autoridade exercida pela força, a partir da família e, através disso, se alarga a reflexão sobre a ruindade do seu próprio mundo — o da pobreza e da seca — que passa a ser visto como infernal:

O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca. (RAMOS, op. cit, p. 61.)

Na falta das explicações mais aceitáveis, sua experiência imediata lhe serve de ponto de referência para conceituar o inferno. E, assim, o seu mundo que até então julgara bom, lhe reaparece, e a nós, sob o enfoque novo do tenebroso e do demoníaco.

Nesse mesmo capítulo, o foco centrado no menino se cruza com o foco centrado na cachorra, sua companheira e único consolo diante da brutalidade dos pais. A cachorra que sonha com um belo osso lembra Sinhá Vitória sonhando com a cama.

Mas, no que diz respeito à Baleia, é célebre a passagem do seu delírio, já à beira da morte. Fabiano tivera de matá-la, porque estava doente. Foi um golpe a mais para a miserável família, pois no seu universo rude e seco ainda havia lugar para o afeto dedicado a um animal. Talvez até mais: animais e homens elementarizados se encontram unidos pela mesma desgraça que os atinge quando a seca aparece. O trecho que destacamos mostra que a recíproca também é verdadeira: o bicho se humaniza pelo afeto e pela fidelidade dedicada aos donos.

Se uma das grandes dificuldades do romancista ou do contista está em fingir convincentemente a fala de diversas personagens, o que não dizer da necessidade de simular pensamentos e sensações de uma cachorra, através da palavra, que lhe é estranha? Pois Graciliano consegue isso, com a maior simplicidade, associando aos ingênuos

---

"pensamentos" de Baleia, que não se dá conta do fato de estar morrendo, os pequenos sinais do seu quotidiano, bem como o seu sonho final: com um mundo outro sem seca e, portanto, com caça à vontade;

Baleia

> *A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.*
>
> *Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.*
>
> *Baleia queria dormir. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, op. cit., p. 91.)*

Antônio Callado também utiliza o recurso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA nos seus dois últimos romances: *A expedição Montaigne*[36] e *Sempreviva*[37]. Se prestarmos atenção nisso, lendo ambos, observaremos um problema curioso. Há tanto em um como no outro, a certa altura (nos dois casos mais para o final da história), uma brusca mudança de perspectiva, só que, se em *Sempreviva* isso funciona muito bem, em *A expedição Montaigne* é uma falha técnica que enfraquece o texto.

No primeiro caso, o PONTO DE VISTA dominante é o de Quinho, mas volta e meia penetramos na mente de Jupira, Iriarte, Claudemiro Marques. Já o grande vilão da história — o médico legista Ari Knut, disfarçado cm um bucólico naturalista, respeitoso e tímido — aparece visto de fora (por Jupira e Quinho basicamente) em mais da

metade do livro. Somente no final, quando cai a máscara e o descobrimos sob a pele de Juvenal Palhano, temos acesso aos seus pensamentos e sentimentos. A mudança da técnica, nesse momento, é extremamente apropriada, permitindo inclusive escapar ao maniqueísmo e ver o maldoso por dentro.

No segundo caso, a narrativa da expedição ao Xingu, chefiada por

[36] *A expedição Montaigne.* São Paulo, Nova Fronteira, 1982

[37] *Sempreviva.* São Paulo, Nova Fronteira, 1981

Vicentino Beirão, para provocar um levante dos índios contra os brancos, vinha-se constituindo pelo contraponto das perspectivas do jornalista, do índio jovem Ipavu e do velho pajé, Ieropé, que aparecem em capítulos alternados, como em *Vidas secas.* Mas, no final, quando morrem Vicentino e Ipavu (um, queimado na fogueira pelos índios, sob as ordens do pajé; outro, solitário e tuberculoso, numa canoa que se afasta rio afora), as vozes que aparecem para fechar o livro são de personagens mais que secundárias, uma — Javari — apenas mencionada capítulos atrás, e as outras — Feitosa, Joelão — que definitivamente até ali não haviam sequer entrado na HISTÓRIA.

Callado é, portanto, um exemplo privilegiado para mostrar que a mudança de perspectiva pode ser ou não uma falha técnica, dependendo de como o FOCO se articula com o contexto.

Onisciência seletiva

(Selective omniscience)

Esta é uma categoria semelhante à anterior, apenas trata-se de uma só personagem e não de muitas. É, como no caso do NARRADOR-PROTAGONISTA, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente.

Virgínia Woolf e, entre nós, Clarice Lispector são duas mestras no estilo INDIRETO LIVRE e na ONISCIÊNCIA

SELETIVA, com todas aquelas mulheres com quem a narração se identifica, a quem perscruta nos mínimos detalhes e de onde o mundo é perscrutado. Pense-se em Virgínia, de *Mrs. Dalloway* [38], ou em Clarice, já no seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* [39], em boa parte dominado

[38] WOOLF, Virgínia. *Mrs. Dalloway.* São Paulo, Abril Cultural, 1972.

[39] LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

pela mente da personagem central, Joana.

Pense-se ainda nas muitas mulheres dos contos, às quais a narrativa adere, e cujo olhar repousa sobre as pequenas minúcias do quotidiano; olhar de míope, segundo a feliz expressão de Gilda de Mello e Souza, o qual revelaria uma "autora implícita" e, através desta, as condições sociais do próprio discurso feminino:

> *Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. (...) Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos.*[40]

Essas afirmações de Gilda de Mello e Souza, feitas paia *Maçã no escuro,* são perfeitamente aplicáveis a "A imitação da Rosa", "Amor", "Laços de família", "O búfalo", entre tantos outros contos de Clarice. Fiquemos, a título de ilustração, com este fragmento em que a visão míope se organiza para surpreender o miúdo quotidiano da mulher no quarto:

> *Por que ela estava tão ardente e leve, como o ar que vem do fogão que se destampa?*
>
> *O dia tinha sido igual aos outros e talvez dai viesse o acúmulo de vida. Acordara cheia de luz do dia, invadida. Ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar na casa da tia morta, em sentir, sobretudo, sentir. Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada*

[40] SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. *Exercício de leitura.* São Paulo, Duas Cidades, 1980. p. 79.

> *acontecesse viveu um dia comum. Ainda não se libertara do desejo — poder — milagre, desde pequena. A fórmula se realizava tantas vezes: sentir a coisa sem possuí-la. (...) Ouis o mar e sentiu os lençóis da cama. O dia prosseguiu e deixou-a atrás, sozinha. (LISPECTOR, op. cit, p. 19.)*

Mas, quando se trata de exemplos, de INDIRETO LIVRE e de ONISCIÊNCIA SELETIVA, impõem-se os momentos subjetivos de *Madame Bovary.* E, entre esses, a célebre cena em que Emma se olha no espelho e rememora, em êxtase e febre, a sua primeira aventura amorosa de mulher adúltera:

> *Ia, afinal, possuir as alegrias do amor, a febre da felicidade de que já desesperara. Entrava em algo de maravilhoso onde tudo era paixão, êxtase, delírio; uma imensidão azulada a envolvia, os píncaros do sentimento cintilavam sob a sua imaginação, e a vida cotidiana aparecia-lhe longínqua, distante, na sombra, entre os intervalos daquelas alturas.*
>
> *Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira*

> *de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade, imaginando-se um daqueles tipos amorosos que ela tanto invejara antes. Além disso, Emma experimentava uma sensação de vingança. Pois não sofrerá já bastante? Triunfava, todavia, agora, e o amor, por tanto tempo reprimido, explodia todo com radiosa efervescência. Saboreava-o sem remorsos, sem inquietação, sem desassossego. (FLAUBERT, op. cit., p. 124-5.)*

No processo movido contra *Madame Bovary,* depois da primeira versão publicada na *Revista de Paris,* em 1857, o acusador, Picard, baseava-se justamente nessa cena, lendo-a como um elogio ao adultério. Na verdade, ele confundia o juízo subjetivo de Emma Bovary — a personagem — com o juízo objetivo do autor. Mas Flaubert demonstrou que suas

palavras não expressavam a opinião dele e sim a de Emma, e que esta assim pensava justamente porque a sociedade e, dentro desta, os romances românticos lhe deformaram a visão da realidade, gerando nela expectativas que não correspondiam ao quotidiano do casamento. Daí a insatisfação, a decepção e as traições.

No discurso utilizado para criar a cena do espelho, há uma íntima simbiose entre o narrador e a personagem, a ponto de não podermos distingui-los. Apesar das marcas do DISCURSO INDIRETO, todo o trecho pode ser lido transposto para a primeira pessoa. Assim, por exemplo, a primeira frase: "Vou, afinal, possuir as alegrias do amor, a febre da felicidade de que eu já desesperava"... Ou as últimas: "Pois eu já não sofri bastante? Triunfo, todavia, agora, e o amor, por tanto tempo reprimido, explode todo com radiosa efervescência. Saboreio-o sem remorsos, sem inquietação, sem desassossego". [41]

Baseado nisso e na sequência do romance que pune Emma com a morte, o defensor de Flaubert, Sénard, acaba virando ao contrário o argumento da acusação, ressaltando a moralidade do romance enquanto crítica dos costumes. E o tribunal, em vista disso, absolve Flaubert e *Madame Bovary.*

Yans Robert Yauss, no livro *A história literária como desafio à teoria literária,* chama a atenção para o fato de que tal processo "demonstra de modo impressionante como é que uma forma estética nova pode influir sobre a moral. (...) A forma literária nova que impôs ao público de Flaubert uma percepção distinta da 'matéria gasta' era a maneira impessoal de escrever, vinculada ao emprego do 'estilo indireto livre' que Flaubert manejava com virtuosismo, como consequência de uma série de variadas perspectivas possíveis". [42]

[41] Naturalmente essa transposição é meramente didática, para tornar mais claro o processo de interiorização do foco narrativo, pois mudar isso no romance implicaria alterações profundas nele como um todo.

[42] Porto, Edição de José Soares de Brito, 1974. p. 77.

Modo dramático

(The dramatic mode)

Agora que já se eliminou o autor e, depois, o narrador, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ÂNGULO é *frontal* e *fixo,* e a distância entre a HISTÓRIA e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de CENAS. Os exemplos de Friedman são "The Awkward Age", de Henry James, e Hemingway, em alguns contos. Na ficção de James, como diz Lubbock, essa foi a experiência talvez mais radical em matéria de tratamento dramático; trata-se de uma técnica dificilmente sustentável em textos longos.

Talvez por isso mesmo seja nos contos que ela funcione melhor. E, neles, Hemingway continua sendo o grande exemplo, assim como no Brasil, o nosso contemporâneo, Luiz Vilela, em livros como *Tremor de terra,* onde há contos inteirinhos em diálogo.

"Confissão" é o primeiro deles, encenando uma conversa entre um padre e o pecador que está a confessar-se. Começa já com a fala do padre:

> — *Conte seus pecados, meu filho.* [43]

E, a partir daí, o diálogo prossegue, com o pecador enumerando seus pecados e o padre interrogando para saber mais e mais, na volúpia de vivê-los um pouco, pela palavra do outro. Pelo interrogatório miúdo, percebe-se também que o próprio padre se interessa pela moça que se oferecera a seu "cliente". O texto sugere mesmo que algo já acontecera entre o padre e a mulher, e que este vai reincidir no pecado, pois procura certificar-se de que

[43] VILELA, Luiz. *Tremor de terra.* São Paulo, Ática, 1977. p. 9.

ela estaria sozinha (da viagem dos pais, da inexistência de um irmão). Extremamente irônico, o conto acaba com a última frase do padre, em que, não por acaso, o verbo aparece na primeira pessoa do plural:

> *Pois vamos pedir perdão a Deus e a Virgem Santíssima pelos pecados cometidos e implorar a graça de um arrependimento sincero e de nunca mais tornarmos a ofender o coração do seu Divino Filho que padeceu e morreu na cruz por nossos pecados e para a nossa salvação... (VILELA, op. cit„ p. 14.)*

E, do narrador, só vem a notação final da cena: "Ato de contrição".

Contos dessa natureza vêm, como esse, cheios de subentendidos, pois são montados sobre o recurso da pres-

suposição, inerente ao diálogo. Vejamos um outro exemplo, desta vez, de Hemingway.

Trata-se do conto intitulado "Hoje é sexta-feira", que começa com a seguinte notação do narrador, bastante seca:

> *São onze horas da noite, e três soldados romanos estão numa taverna. Há barris nas paredes. Por trás do balcão de madeira está um hebreu vendedor de vinhos. Os três soldados romanos estão um pouco tocados.*[44]

E, com isso, se compõe o cenário em que se desenrolará um diálogo entre os três soldados, com esporádicas intervenções (quando provocado por eles) do dono da taverna. Eis o primeiro trecho que já exemplifica suficientemente o ESTILO DIRETO e lacônico do texto como um todo:

> 1.º soldado romano — *Já experimentou o tinto?*
>
> 2.º soldado — *Não, não experimentei.*

---

[44] HEMINGWAY. *Contos de Hemingway.* 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. p. 107.

1.º soldado — *É melhor experimentar.*

2.º soldado — *Está bem, George, vamos tomar uma rodada do tinto.*

Vendedor judeu — *Aqui está, cavalheiros. Vão gostar.*

(Coloca na mesa um jarro de barro que encheu numa das barricas.) É um vinhozinho decente.

1.º soldado — *Tome um pouco também.* (Volta-se para o terceiro soldado romano que está encostado num barril.)

Que é que há com você?

3. º soldado romano — *Estou com dor de barriga.*

2.º soldado — *Você andou bebendo água.*

1.º soldado — *Experimente um pouco do tinto.*

3.º soldado — *Não posso beber essa droga. Azeda-me a barriga.*

1.º soldado — *Você está aqui há muito tempo.*

3.º soldado — *Bolas, pensa que não sei?*

(HEMINGWAY, op. cit., p. 107.)

61

Pela sequência do diálogo, pouco a pouco vamos percebendo que o *aqui é* o lugar do suplício de Cristo, na Sexta-Feira da Paixão. E que o mal-estar do 3.º soldado tem relação com isso: uma espécie de remorso, fruto da admiração pelo comportamento corajoso e resignado de Cristo supliciado. O modo como se introduz a figura de Cristo é engraçado e econômico. Da exclamação, para a nomeação:

3.º soldado romano — *Jesus Cristo! (Faz uma careta.)*

2.º soldado — *Aquele vigarista!*

(HEMINGWAY, op. cit., p. 107-8.)

Daí para a frente, começa uma discussão em torno do comportamento de Cristo na cruz. Para o 1.° e o 3.° soldados, ele se comportara muito bem. Para o 2.°, não é isso o que importa mas sim que qualquer um, ao ser pregado na cruz, se pudesse, reagiria, mesmo sendo Cristo.

Na discussão, o taverneiro, prudentemente, fica de fora, apesar das perguntas do 1.° soldado que quer saber a sua opinião:

> 1.° soldado — *Não acompanhou o caso, George?*
>
> Vendedor de vinhos — *Não, não me interessei, seu tenente. (HEMINGWAY, op. cit., p. 108.)*

Seguem-se comentários sobre alguns pormenores da execução e sobre a permanência das mulheres no local, depois que todos os homens abandonaram Cristo na cruz.

Finalmente, o vendedor de vinhos avisa que é hora de fechar; o 1.° e o 2.° soldados ainda querem beber mais, mas o 3.°, insistindo em que se sente mal, quer ir embora. Saindo, finalmente, para a rua, eles continuam a discussão sobre a origem do mal-estar do 3.° soldado. Enquanto na sua afirmação reiterada, "Sinto-me mal", ficam sugeridos sentimentos de pena e remorso, na também obstinada

resposta do 2.° soldado, "Você está aqui há muito tempo", sugere-se a necessidade de recalcar esses sentimentos para seguir sendo apenas um soldado romano. E o conto acaba assim: "— Está aqui há muito tempo. Só isso." (HEMINGWAY, op. cit., p. 109.)

Câmera

(The camera)

A última categoria de Friedman significa o máximo em matéria de "exclusão do autor". Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente. No exemplo de Friedman, de *Goodbye to Berlin,* romance-reportagem de Isherwood (1945), o próprio narrador, desde o início, se define como tal: "Eu sou uma câmera".

O nome dessa categoria me parece um tanto impróprio. A câmera

não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade. Christopher Isherwood, que é um repórter, descreve no livro citado por Friedman, com minúcia e exatidão, as suas experiências em Berlim, mas são as *suas* impressões da cidade. A exatidão não apaga, embora possa disfarçar, a subjetividade.

O *nouveau roman* francês também se adequaria a esse estilo de narração tão afim ao cinema, não pela neutralidade, mas pelos cortes bruscos e pela. montagem.

O livro de Robbe-Grillet, *Projeto para uma revolução em Nova Iorque,* escrito em 1970 e traduzido no Brasil

---

em 1975, utiliza-se fartamente dessa técnica cinematográfica, superpondo tempos e provocando efeitos de simultaneidade pela narrativa verbal que, basicamente, é contínua.

Na introdução à edição brasileira, Affonso Romano de Sant'Anna nos fala da dificuldade que o livro colocaria para o leitor médio, "acostumado à estória que flui numa sucessão cronológica de episódios". E se impõe no discurso do crítico a analogia com a máquina:

> *(...) a composição já está organizada e tem seu movimento próprio como uma roda-gigante. Já que é um texto em movimento, o leitor tem que segurar firme para acompanhar essa engrenagem. Mas para tomar a máquina andando tem que saber onde segurar e onde estão as vias de entrada. Aparentemente, o livro trata apenas de um crime onde estão (sempre) envolvidas três pessoas. Mas a estória prossegue e percebe-se que a vitima tanto pode ser Laura como Sara, ou Lanna Goldstucker, uma negra de olhos azuis, ou Joan Robeson, também chamada*

simplesmente JR. O assassino também muda de aspecto. Pode ser Ben Said, N. G. Brown, ou Dr. Morgan, que por sua vez pode se converter em Mahler ou Muller. Mas pode ser também M., o vampiro que assassina jovens de 13 anos e meio nos metrôs e apartamentos. [45]

O livro vira, assim, uma espécie de paródia do ROMANCE policial, em que não há propriamente crime a processar, mas é a própria narrativa que sofre o inquérito.

Por isso mesmo, são vários os ÂNGULOS a partir dos quais o crime é narrado. Subverte-se a ótica convencional da narrativa. Abre-se o ROMANCE para fora do próprio ROMANCE, explorando seus limites e o seu parentesco com as artes visuais. E não cabem mais aí, natu-

ralmente, as exigências de VEROSSIMILHANÇA de Lubbock que ainda são as de Friedman. Este se pergunta mesmo até que ponto, com o desaparecimento do narrador, nessa última modalidade, a própria arte da ficção não se extingue. Mas o que Friedman parece não perceber, talvez porque não vê com a clareza de Booth a distinção entre NARRADOR e AUTOR IMPLÍCITO, é que, mesmo aqui, existe "uma inteligência guia (...) implícita na narrativa (...) que amolda o material de forma a despertar as expectativas do leitor". No entanto é Friedman (op. cit., p. 131.) que reconhece ser "o próprio ato de escrever (...) um processo de abstração, seleção, omissão e organização".

Preso, ainda, à exigência da criação de ilusão, Friedman não vê com bons olhos o que Affonso Romano chamaria "Romancista da moviola" ou "Cirurgião do texto", que "anestesia a vitalidade da estória, para explorar outras dimensões do discurso". Como Robbe-Grillet, no livro citado, cujo objetivo é justamente desfazer a ilusão e discutir os seus pressupostos, por uma narrativa que reflete sobre o próprio ato de narrar.

O livro começa com uma descrição que é também uma espécie de notação cênica do roteirista de um filme:

[45] ROBBE-GRILLET, Alain. *Projeto para uma revolução em Nova Iorque.* Rio de Janeiro, Americana, 1974. Prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna, "O crime da escritura e a escritura do crime".

> *A primeira cena se desenrola muito rápido. Sente-se que ela já se repetiu muitas vezes: cada um sabe seu papel de cor. As palavras e gestos se sucedem, agora, de maneira branda, contínua, encadeando-se, sem interrupção, umas às outras, como elementos necessários a uma maquinaria bem lubrificada.* (ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 1.)

Depois, passamos a ouvir um "eu" que é o primeiro a dirigir a câmera para focalizar o crime. Ele começa por enfocar o ambiente e a si próprio dentro dele:

> *Estou quase fechando a porta atrás de mim, pesada porta de madeira maciça, com uma pequena janela retangular, estreita, bem lá no alto, cujo vidro está protegido por uma grade de ferro fundido, com desenho complicado...* (ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 1.)

Até que localiza, nesse ambiente meio misterioso, uma garota, nua, amarrada e amordaçada, sendo submetida, por uma espécie de médico-monstro, a uma também misteriosa operação. Nisso, dá-se a entrada de um terceiro, a luz se apaga, a cena é cortada bruscamente e o seu significado, suspenso talvez para sempre: "Nunca se saberá, infelizmente, o que o indivíduo de jaleco branco vai fazer à sua prisioneira." (ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 3.)

A mesma cena de violência vai se repetir ao longo do livro, envolvendo diferentes personagens e alterando-se a cada passo. Mas o mistério permanece. A cada leitor cabe sair na caça do sentido, como um jogador de bridge ou de xadrez, que precisa inventar sempre o próximo lance. É o próprio Robbe-Grillet que assim define o seu trabalho:

> *Não há ai para nós senão figuras planas de um jogo de cartas, desprovidas de significação e de valor, mas às quais cada jogador dará um sentido, o seu, dispondo-as em sua mão e lançando-as à mesa segundo sua própria ordenação, sua própria invenção da partida que se joga. Mas o bridge e o xadrez têm suas leis imutáveis. O jogo mais livre*

ainda de que tratamos inventa e destrói até suas próprias regras durante cada partida, e dai sua impressão de gratuidade de que se ressente muitas vezes o leitor. (ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 144.)

Bom exemplo da "câmera", bem mais simples, pode ser o livro de Ricardo Ramos, *Circuito fechado,* pelo menos em contos como o de n.° 4 que começa assim:

Ter, haver. Uma sombra no chão, um seguro que se desvalorizou, uma gaiola de passarinho. Uma cicatriz de operação na barriga e mais cinco invisíveis, que doem quando chove. Uma lâmpada de cabeceira, um cachorro vermelho, uma colcha e os seus retalhos. Um envelope com fotografias, não aquele álbum. Um canto de sala e o livro marcado. [46]

E prossegue mais ou menos da mesma forma, acumulando enumerações que, no seu conjunto sugerem saudade, fiapos de um passado extinto, espanto com o tempo que passa e com o espaço que se transforma, "uma vida em rascunho, sem tempo de passar a limpo".

É o indivíduo, massacrado pela sociedade de consumo, por um quotidiano de objetos que parecem ganhar autonomia e vida própria a suplantar a vida humana. São cacos; são hábitos compulsivos, num mundo do fragmentário, e, por isso mesmo, onde se perde e se busca o sentido. São os impasses da modernidade, que veremos discutidos num ensaio de Anatol Rosenfeld, no cap. 3 deste livro.

Análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência

Antes de encerrar este 2.° capítulo, é bom ilustrar a distinção entre os três recursos enumerados acima que Friedman distingue, a partir de Bowling, mas apenas de passagem, em nota. Diz ele, na nota n.° 25:

[46] *Circuito fechado (4).* São Paulo, Martins, 1970.

Bowling faz uma distinção muito útil entre análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência: os dois últimos representam, respectivamente, a maneira mais articulada e a menos articulada de expressar diretamente estados internos; a primeira, a maneira onisciente indireta. (Op. cit, p. 342.)

É importante aprofundar um pouco mais essa questão, já que ela é fundamental para entender boa parte do romance no século XX, e do seu esforço em captar diferentes níveis de consciência.

A "análise mental" já foi suficientemente ilustrada quando tratamos da ONISCIÊNCIA SELETIVA e da ONISCIÊNCIA MULTISSELETIVA. Trata-se, como o próprio nome diz, do aprofundamento nos processos mentais das personagens,

---

mas feito de maneira indireta, por uma espécie de NARRADOR ONISCIENTE que, ao mesmo tempo, os expõe (mostra, pela CENA) e os analisa (pelo SUMÁRIO).

Já a distinção entre MONÓLOGO INTERIOR e FLUXO DE CONSCIÊNCIA nem sempre é tão clara como parece ser para Bowling. Muitas vezes, na teoria e na crítica literárias, as duas expressões são utilizadas como sinônimos.

O MONÓLOGO como forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens é muito antigo. Nós o encontramos, por exemplo, em Homero, na *Odisséia:*

> *— Ai de mim! Receio que outra vez um dos seres imortais esteja urdindo um ardil contra mim, quando me aconselha a abandonar a jangada. Não, não vou obedecer; meus olhos divisam a terra ao longe, onde ela disse que eu acharia salvação. Eis, ao invés, o que vou fazer, por me parecer o melhor partido; ficarei aqui, enquanto o madeirame se mantiver firme nas junturas e terei ânimo para suportar os reveses; quando as vagas tiverem despedaçado a jangada, pôr-me-ei a nado, porque melhor solução não haverá para engendrar.* [47]

---

[47] São Paulo, Cultrix, p. 68. Há quem considere isto MONÓLOGO INTERIOR, distinguindo do SOLILÓQUIO, onde a personagem *falaria* sons pensamentos; mas achamos que o termo em questão é mais apropriado para

Esse trecho pertence ao canto V e faz parte da narrativa das peripécias de Ulisses para voltar ao lar, tendo de um lado os obstáculos armados por Poseidon, e, de outro, a ajuda da deusa Atena. O MONÓLOGO em questão se insere exatamente num momento de luta com Poseidon, e, através dele, podemos sentir, diretamente, o valor, a coragem e a independência de Ulisses diante das divindades.

Já o MONÓLOGO INTERIOR implica um aprofundamen-

to maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do MONÓLOGO INTERIOR para o FLUXO DE CONSCIÊNCIA.

O FLUXO DE CONSCIÊNCIA, na acepção de Bowling, é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um "desenrolar ininterrupto dos pensamentos" das personagens ou do narrador. Esta forma parece ter sido inventada por Edouard Dujardin, em 1888, com *Les lauriers sont coupés.* Anos depois, em 1931, o mesmo autor publica uma brochura em que tenta teorizar essa prática, definindo o recurso que chamou de "monólogo interior", título também do seu livro.

Mas, a essa altura, o processo já tinha sido muito aperfeiçoado, especialmente por Joyce, no seu *Ulisses,* de 1922.

O livro de Joyce faz explodir o próprio gênero ROMANCE, misto de lenda, elegia, epopéia, reportagem, almanaque, sinfonia, ou uma espécie de anatomia na classificação de Northrop Frye[48]. Essa técnica do FLUXO DE CONSCIÊNCIA aí se radicaliza, em diversos momentos do livro, passando por vários matizes, nos discursos das diferentes personagens, em que se misturam pensamentos mais ou menos obscuros, sonhos, lembranças e

nomear o recurso moderno, que supõe um aprofundamento maior na mente da personagem.

[48] FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* São Paulo, Cultrix, 1974.

obsessões.

Trata-se, como se vê pelo título, de uma versão moderna da *Odisséia.* Embora isso não seja nada transparente, as personagens principais representam de alguma forma os heróis homéricos: Ulisses, retomado em Leo-pold Bloom; Telemaco, em Stephen Dedalus; Penelope, em Molly Bloom. Ulisses e Telemaco aparecem, assim, como

---

arquétipos da relação pai e filho na cultura oculcnial. E o livro todo tenta uma súmula dessa cultura ou até mais: uma alegoria da condição humana.

Ulisses também é uma suma de estilos e técnicas. Na verdade, nele temos exemplos de FLUXO DE CONSCIÊNCIA, como o jorrar dos pensamentos de Molly Bloom, no final, em que a pontuação desaparece; de MONÓLOGO INTERIOR, em que a articulação maior das frases e do pensamento se reflete na presença das vírgulas e dos outros sinais que o pontuam; como em certas passagens dedicadas a Leopold ou a Stephen, em que passamos imperceptivelmente da ANÁLISE MENTAL para o MONÓLOGO.

> *Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos ainda deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era o milionário, maestro di color che sanno. Limite do diáfano em. Por quê em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.*
>
> *Stephen fechou os olhos para ouvir as botinas triturar bodelha e conchas tagarelas. Estás andando por sobre isso algoqualcerto. Estou, uma pernada por vez.* [49]

Eis um trecho do célebre MONÓLOGO de Molly Bloom que, na terminologia de Bowling, seria exemplo de FLUXO DE CONSCIÊNCIA:

---

[49] JOYCE, James. *Ulisses.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1966. p. 42.

(...) sabe Deus que coisa que ele fez que eu não sei e eu sou pra me virar lá embaixo pela cozinha pra fazer pra sua senhora o desjejum enquanto ele fica enroladinho aqui como uma múmia vou eu ir mesmo já me viste jamais me apressando nisso eu mesma queria me ver nisso mostra atenção pra eles e eles vão te tratar como roupa suja eu não me importo com o que ninguém diga ia ser

*muito melhor para o mundo ser governado pelas mulheres quando é que se viu mulheres rolando em volta bêbadas como eles fazem me jogando cada pense que eles têm e perdendo nos cavalos sim porque uma mulher o que quer que ela faz ela sabe quando parar claro que eles não iam existir no mundo se não fosse a gente eles não sabem o que é que é ser mulher e mãe como é que eles podem onde é que eles todos iam estar se eles não tivessem tido uma mãe para olhar por eles o que eu nunca tive aí está por que eu suponho que ele está agora solto por ai pela noite afora longe dos livros e estudos e sem viver no lar porque a casa está na desordem habitual eu suponho bem é um caso bem triste que quem tem um filho assim não esteja satisfeito e eu nenhum será que ele não podia me fazer um não foi culpa minha a gente foi juntos quando eu estava espiando (...) (*JOYCE, op. cit, p. 840.)

Não faltam, também, no *Ulisses,* grandes trechos em que predomina o modo dramático, e é do diálogo que brota (e nele que se oculta) o sentido.

Podemos considerar obras escritas inteiramente em primeira pessoa como grandes monólogos, mesmo quando elas fingem um diálogo, como é o caso de *Grande sertão: veredas,* em que Riobaldo fala a um interlocutor sempre mudo.

O leitor terá percebido, a esta altura, que, mesmo seguindo a sistematização proposta por Bowling, os limites entre o monólogo interior e o fluxo de consciência são difíceis de estabelecer.

3

Narração, ficção e história

A objetividade contestada: a moderna opção do lirismo

O pressuposto da objetividade ou o princípio segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um NARRADOR, é expressão de uma visão realista que, juntamente com o próprio gênero romanesco, entra em crise no século XX. Contudo, esse princípio sustentou boa parte da produção romanesca do século XIX e boa parte da produção teórica sobre FOCO NARRATIVO, no século XX.

Na verdade, no nosso século a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico. Nem a religião nem a ciência conseguem mais apaziguar a nossa insegurança e a nossa desconfiança.

A esse fenômeno, Anatol Rosenfeld dedica um belo ensaio, intitulado "Reflexões sobre o romance moderno", em que analisa a perda do centro, na literatura, por analogia ao que chama de desrealização, na pintura, ou a

perda da perspectiva. Se a pintura no século XX deixa de ser mimética, recusando-se a cumprir a função que até então tivera, de copiar a realidade, se ela nega o realismo, se desaparece o retrato, se se abole a PERSPECTIVA, que criava a ilusão do absoluto, mascarando o fato de ser ela própria uma convenção, o ROMANCE também sofre, neste século, alterações análogas:

abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremecem os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo na nossa percepção do espaço e do tempo; desmascara-se o "mundo epidérmico do senso comum", denunciado como simples aparência; a distensão temporal é revirada pelo avesso, pela fusão do presente, do passado e do futuro, pela criação de uma simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos.

Radicaliza-se o MONÓLOGO INTERIOR no FLUXO DE CONSCIÊNCIA.

Substitui-se o NARRADOR por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o NARRADO e a NARRAÇÃO, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade.

O aprofundamento no processo psíquico do PERSONAGEM-NARRADOR acaba por desmanchar a noção tradicional de personagem, fragmentada agora nessa voz sem rosto que, no limite, é expressão do inconsciente, para além do *caráter* retratado pelo romance psicológico.

Para Anatol, haveria causas sociais para essa desintegração da figura humana e dos seus referenciais espaço-temporais, nas artes plásticas e no romance:

73

> *Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela acuo do homem, passam a ameaçar e dominar o homem.* [50]

[50] Rosenfeld, Anatol. *Texto e contexto.* São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 86.

Haveria duas formas de romper com a PERSPECTIVA: pela radicalização de um pólo ou de outro na relação eu/mundo. Se um dos pólos é eliminado, desaparece a PERSPECTIVA. Nas artes plásticas, os exemplos de Anatol são, num extremo, Kandinsky, onde "o fluxo da vida psíquica absorve totalmente o mundo" (análogo à radicalização do FLUXO DE CONSCIÊNCIA e do MONÓLOGO INTERIOR no romance). No outro, Mondrian: "o mundo é reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que, por sua vez, absorvem o homem". Por analogia, estaria aí boa parte do *nouveau roman,* embora, em alguns casos, ele se encaixe na primeira hipótese, como certos romances de Nathalie Sarraute.

Teria sido Proust um dos primeiros romancistas a romper com a tradição do século XIX. Embora haja no *Em busca do tempo perdido* um narrador ainda distanciado do mundo narrado, esse mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva.

A técnica moderna que começa aí a envolver o narrador na situação narrada, apagando os contornos entre passado e presente, seria causa e, ao mesmo tempo, resultado "do fato de que, conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional" [51].

Resenhar o belo ensaio de Anatol (com que espero aqui incentivar os leitores a lê-lo diretamente) foi a forma mais simples que encontrei para abordar a complexa problemática da modernidade e do novo enfoque que nela ganha a questão do PONTO DE VISTA no ROMANCE.

Na verdade, Anatol sintetiza brilhantemente um assunto amplamente discutido por diversas correntes da teoria literária neste século: é o caso da estilística de Auerbach, cujo último capítulo do livro *Mimesis* é dedicado a esse problema, a partir justamente da análise de um trecho de Virgínia Woolf; da sociologia da literatura do chamado grupo de Frankfurt, representada por textos como os já muito conhecidos no Brasil — "O narrador", de Walter Benjamin, ou "A posição do narrador no romance contemporâneo", de Adorno; ou ainda da história da arte, como o também

[51] PROUST, Marcel, op. cit., p. 92.

muito citado capítulo final da *História social da literatura e da arte,* de Arnold Hauser, "A era do filme". É o caso, ainda, da própria teoria produzida pelos novos romancistas, como no ensaio de Nathalie Sarraute, "A era da suspeita", ou em vários textos teóricos de Robbe-Grillet.

Todos eles aludem à absorção pelo ROMANCE das técnicas cinematográficas (montagem, cortes bruscos, simultaneidade); à defesa da subjetividade como forma de minar o que Adorno chama "mandamento épico da objetividade"; à impossibilidade de narrar, num mundo reificado pelo domínio da mercadoria; à estandardização provocada pela produção em série e pelos meios de comunicação de massas que tenderiam a tudo homogeneizar na mediocridade do meio-termo vendável; à consequente tematização direta ou indireta dessa crise, pelo autocomentário irônico das obras; ao afogamento das vozes das personagens na voz perdida e circular do narrador em busca de si mesmo e dos outros, escolhendo palavras num repertório de palavras igualmente gastas pela repetição e pela alienação do sujeito na língua da "tribo", que deixou

---

de ser tribo e, por isso mesmo, emudeceu de tanto tagarelar.

Curiosamente, a "era da suspeita" acaba sendo também uma "era de confiança" na capacidade de a ficção desvendar sendas ocultas do real, justamente assumindo essa postura radicalmente crítica em relação ao poder mimético da palavra. Assumir a subjetividade e a precariedade das perspectivas no enfoque do real seria talvez uma forma menos ilusória e, portanto, mais eficaz, de conhecer.

É por aí que uma crítica do ROMANCE (e também o repensar da questão do narrador e da questão da VEROSSIMILHANÇA) encontra uma crítica da História e da filosofia da História, voltando a colocar-se a velha questão aristotélica da relação entre História, filosofia e poesia.

História e ficção: a concepção aristotélica e seus

Aristóteles, na *Poética,* no século III a.C, dizia:

> *(...) a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibíades fez ou que lhe aconteceu.* (ARISTÓTELES, op. cit., p. 288.)

Essa posição de Aristóteles, como já vimos, inverte Platão, para quem a poesia é cópia já de uma cópia da realidade e, portanto, em vez de forma de conhecimento, comparável à filosofia, é simulacro, que apenas serve a despertar as paixões nos homens, dificultando-lhes ainda mais o acesso, pela inteligência, ao Mundo das Idéias, o único verdadeiro.

A polêmica entre Platão e Aristóteles renasce, por exemplo, na França do século XVIII, quando os ilustrados (como D'Alembert e Diderot) defendem a formação das almas pelo teatro, e Rousseau, platonicamente, o encontra nocivo à formação dos homens e à vida da sociedade.[52]

Os que defendem o teatro defendem também o ROMANCE, gênero nascente e bastante suspeito aos olhos dos homens de bom gosto, no início da sua História,[53] e o defendem, como Diderot, invocando o argumento aristotélico, pela comparação com a HISTÓRIA. Diz Diderot, numa apologia a um dos criadores do gênero, Richardson:

> *Oh, Richardson! ousarei dizer que a história mais verdadeira é cheia de mentiras e que teu romance é cheio de verdades. A história pinta alguns indivíduos: tu pintas a espécie humana; a história atribui a alguns indivíduos o que não disseram nem fizeram; tudo o que atribuis ao homem, ele assim disse e assim fez; a história abarca apenas uma porção de tempo, apenas um ponto da superfície do globo: tu abrangeste todos os lugares e todos os tempos. O coração humano, que*

---

[52] ROUSSEAU, Jean Jacques. Lettre à d'Alembert. In: —. *Du contrat social ou príncipes du droil politique.* Paris, Garnier, s.d.

[53] Ver Antonio Cândido. "A timidez no Romance" (estudo sobre as justificativas da ficção no começo do século XVII), *Alfa,* F.F.C.L. Marília, 1972/73, n.° 18/19.

foi, é e sempre será o mesmo, eis o modelo segundo o qual copias. [54]

A defesa de Diderot do ROMANCE implica uma teoria aristotélica da FICÇÃO, na medida em que a FICÇÃO teria, paradoxalmente, o poder de revelar o ilusório do mundo em que vivemos. Alcançando o universal, pela mediação do particular, para ele, como para Aristóteles, ela permitiria desvendar as aparências, levando-nos a conhecer as essências, e não seria simplesmente o reduplicar daquelas, como queria Platão e como parece desconfiar Rousseau.

77

Há toda uma teoria do ROMANCE, por exemplo de linha marxista, que desenvolve essa idéia, E o caso de Lukács, para quem, através de uma parcela de vida, o romance nos desvenda uma totalidade, levando nus, pela própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado, a conhecer mais profundamente a realidade que o texto reflete; não como um simples espelho, mecanicamente, mas através de muitas mediações por ele trabalhadas. [55]

Para Lukács, como para os ilustrados (mas não para Rousseau), a literatura teria pois a capacidade de dar a conhecer para mover, isto é, para levar o leitor — uma vez que vislumbrou pela ficção uma realidade mais profunda — a desejar transformá-la.

Esses ensinamentos e essa transformação que, para um Diderot se colocavam num plano moral (Richardson, expondo, pelos seus romances, a virtude e o vício em lula, nos levaria a buscar a virtude na própria vida), para Lukács se colocam num plano político e social (Balzac, mesmo contrariando a sua própria ideologia explícita, conservadora, pela verdadeira análise que faz da burguesia francesa, das contradições de uma sociedade movida pelo dinheiro, nos levaria a desejar a sua transformação, gestando no leitor projetos revolucionários, pelo vislumbrar de uma

[54] DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques.* Paris, Garnier, 1968. p. 39-40.

[55] LUKÁCS, Georg. *Problemas del Realismo.* México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.

sociedade alternativa, mais justa e mais humana). O leitor, como o HERÓI DEGRADADO do ROMANCE, depois de lê-lo estaria mais inclinado a sair em busca de VALORES AUTÊNTICOS.

Esse ideal de romance, ainda ilustrado, está preso à idéia da coerência, da totalidade e da VEROSSIMILHANÇA, e é justamente o que impediu um grande crítico como Lukács de entender o projeto das vanguardas que rompem com a PERSPECTIVA coesa do romance do século XIX, porque não crêem mais na sua capacidade de representar uma realidade cada vez menos inteligível, fragmentada e

caótica, cujos caminhos de transformação ninguém acredita vislumbrar suficientemente para apontá-los a leitor algum. Ao invés disso, optam por expor o caos, temática e formalmente, na própria ficção, que, como vimos, segundo Anatol, acaba explicando tanto a diluição da HISTÓRIA, quanto da PERSONAGEM e do NARRADOR no ROMANCE contemporâneo que pende mais para o fantástico do que para o realismo, mais para o alegórico do que para o simbólico.

Mas como se coloca, então, a relação da FICÇÃO com a HISTÓRIA, neste momento? Na verdade, não se abandona a comparação que se impôs desde Aristóteles. Ela, volta e meia, reaparece, implícita ou explicitamente, nos próprios romancistas ou nos teóricos da literatura, quando não vem recolocada pela própria filosofia. A diferença é que agora não se desconfia somente do poder de representação do discurso da HISTÓRIA. A desconfiança se alastra também para o poder da FICÇÃO de, pela particularidade, chegar à universalidade, operação que nos levaria, segundo Aristóteles, Diderot ou Lukács, a compreender e conhecer mais profundamente a realidade.

No confronto, entretanto, a ficção continua levando vantagem, porque ela, pelo menos, assume a sua fragilidade e não tenta escamotear uma determinada VISÃO da realidade sob a máscara da verdade.

Por outro lado, da parte de historiadores e da própria filosofia, se elabora neste século (mas com base em alguns pensadores do século XIX, como é o caso de Marx) um conceito outro de HISTÓRIA que procura corrigir os pressupostos positivistas de um discurso objetivo e científico sobre os

fatos do passado, narrados pelo historiador.

A historiografia e o escamotear do narrador

Novamente aqui, um instrumental útil pode vir da linguística, quando o talento teórico de um Barthes permite

---

sua exploração para além dos objetivos meramente técnicos. Num texto denominado "O discurso da Historia", de 1967, Barthes retoma a questão das possíveis relações entre HISTÓRIA e FICÇÃO, procurando sugerir respostas a esta questão:

> *A narração dos fatos passados, submetida em geral em nossa cultura, a partir dos gregos, a sanção da Ciência Histórica, colocada sob a imperiosa garantia do "real", justificada por princípios de exposição "racional", difere, realmente, por indiscutível pertinência, da narração imaginária, tal como se encontra na epopéia, no romance ou no drama? E se esse traço — ou essa pertinência — existe, em que lugar do sistema discursivo, em que nível de enunciação devemos situá-la?* [56]

Para tentar responder, Barthes vai analisar alguns discursos de historiadores clássicos, como Heródoto, Maquiavel, Bossuet e Michelet. E chega às seguintes conclusões:

> *1) Quanto ao processo de enunciação: Ele aparece indicado no discurso do historiador, de várias maneiras. A primeira delas é pelas indicações de caráter testemunhar (shifter de escuta), isto é, o historiador menciona, "além do fato relatado, o ato do informante e a palavra do anunciante que se refere a esse ato"* [57]*. São as fontes, os testemunhos,*

---

[56] BARTHES, Roland. El discurso de la história. In: —. *Estructuralismo y literatura.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision. 1970. p. 49.

[57] Idem, ibidem, p. 50.

todos os elementos que o historiador recolhe fora e integra ao seu discurso, esclarecendo o que eles dizem e como foram por ele "escutados".

A segunda maneira de marcar no ENUNCIADO a ENUNCIAÇÃO, no discurso do historiador, é pela presença aí de signos que remetem à organização desse discurso (frases do tipo: "como dissemos acima", "voltando ao que estávamos dizendo", "sobre isso, nada mais diremos", "como veremos adiante", etc). Nessa categoria se insere tam-

bém a questão da relação do tempo da ENUNCIAÇÃO e do tempo do ENUNCIADO. Barthes observa, por exemplo, a tendência — nas *Histórias florentinas,* de Maquiavel — de aumentar a pressão da enunciação, com a HISTÓRIA diminuindo sua marcha, na medida em que o RELATO se aproxima do tempo presente (o de Maquiavel). Assim, um número igual de páginas (medida especial do tempo da enunciação — a única palpável) corresponde a um espaço desigual de tempo a nível da HISTÓRIA.

São também uma interferência visível da enunciação na organização do enunciado os *flash-back* ou a narrativa em ziguezague, que retrocede ao passado de cada personagem histórica que aparece (e ao de seus antepassados), para explicar sua vida até o presente do relato, como faz, por exemplo, Heródoto.

Finalmente, a terceira maneira de marcar a organização do ENUNCIADO e, por aí, o seu organizador, é pelas "formas de inauguração" do discurso, ou de abertura, que, em alguns historiadores, se aproximam do "exórdio" dos poetas, uma espécie de invocação religiosa que dá um caráter sagrado ao início do RELATO e, por extensão, a todo ele, e que, modernamente, se "objetiva" aparentemente nos prefácios. Segundo Barthes, esse recurso não tem tanto a função de marcar a subjetividade, mas de embaralhar os tempos — o passado do RELATO e o presente do DISCURSO — para criar a impressão de um tempo mítico, semelhante ao das "velhas cosmogonias", o que aparentaria o historiador ao poeta ou ao adivinho.

Além desses signos que remetem ao ato de ENUNCIAÇÃO, há outros que

referem explicitamente os seus protagonistas: o enunciante e o receptor ou destinatário. Se os signos do destinatário, do leitor, são raros, limitando-se aos casos em que a HISTÓRIA se apresenta como lição (por exemplo, a *História universal,* de Bossuet, feita para o seu aluno, o príncipe, e onde o historiador-preceptor é uma espécie de mediador entre Deus, senhor da HISTÓRIA, e o

discípulo, o príncipe), as marcas do sujeito da ENUNCIAÇÃO são mais frequentes.

Uma forma muito comum de marcar a presença do sujeito é, paradoxalmente, pela sua suposta ausência. Ou seja, naqueles casos em que se quer dar a impressão de que a HISTÓRIA se conta a si própria, que o discurso e objetivo. Nada se diz sobre a pessoa do enunciante, mas o sujeito persiste ali. Há a supressão dos signos do *eu,* como acontece no discurso de muitos historiadores, e também na ficção realista que se acredita "objetiva".

Para terminar essa parte das marcas da ENUNCIAÇÃO no ENUNCIADO, Barthes lembra os casos em que o historiador é também, ou foi, protagonista dos fatos narrados. E exemplifica, entre outros, com Júlio César.

2) Quanto ao enunciado: Se, no exame da ENUNCIAÇÃO, no discurso histórico, Barthes se vale de conceitos linguísticos, como a noção jakobsoniapa de *shifters,* no exame do ENUNCIADO do discurso histórico, ele se vale das categorias da análise da narrativa (até mesmo das suas próprias, do ensaio citado: "Introdução à análise estrutural da narrativa"). Assim, divide o enunciado histórico em algumas "unidades de conteúdo", basicamente os "existentes" e os "ocorrentes". Os primeiros corresponderiam aos AGENTES (ou às personagens, na narrativa, segundo uma terminologia mais tradicional), e .os segundos, às FUNÇÕES (unidades de ação).

Exemplificando com Heródoto, "os existentes" seriam *"as dinastias, os príncipes, os generais, os soldados, os povos, os lugares";* "os

ocorrentes" seriam *"devastar, subjugar, aliar-se, organizar uma expedição, reinar, empregar um estratagema, consultar o oráculo, etc."* E, se lembrarmos que, para Barthes, como para boa parte do estruturalismo, a narrativa é extensão da frase e suas categorias, extensão das categorias linguísticas, não é nada casual que "os existentes" sejam expressos por substantivos e "os ocorrentes", por verbos.

Na verdade, através dessa análise que buscasse identificar os "existentes" e "ocorrentes" típicos de cada historiador, seria possível chegar a uma estrutura básica dessas "unidades de conteúdo", certas "coleções" características, ou certo "léxico" particular a determinado historiador. O "solo léxico" subjacente ao enunciado de Heródoto seria facilmente identificável como sendo *a guerra.*

Também se nos interrogarmos sobre o ESTATUTO DO PROCESSO na narrativa histórica, podemos descobrir que esse estatuto, que em qualquer processo pode ser negativo, interrogativo ou afirmativo, na HISTÓRIA é somente afirmativo. Ela não conhece a negação nem a dúvida; afirma e, quando muito, às vezes, interroga ou nega marginalmente. E, a partir daí, Barthes aproxima o discurso "objetivo" da HISTÓRIA positivista ao do esquizofrênico que não consegue fazer as transformações negativas porque censura os índices da enunciação.

O enunciado do discurso histórico positivista não é assumido por ninguém. Há "um refluxo massivo do discurso para o referente", o que significa que esse discurso ignora a relação triádica da língua (referente-significado-significante), e faz de conta que o referente se relaciona diretamente com o significante. É a história contando-se a si mesma. São as coisas do mundo real espelhadas diretamente pela linguagem. É a palavra confundindo-se magicamente com a coisa apenas *significada* por ela.

Concluindo, Barthes resume um pressuposto básico de todo o seu texto: qualquer ordenação num discurso é significativa; mesmo a opção pela desordem, a enumeração caótica dos fatos, pode ser significativa de uma determinada visão crítica da HISTÓRIA linear.

A análise revelaria, assim, dois níveis do discurso histórico, o das

significações que o historiador voluntariamente atribui aos fatos narrados, dos quais pode tirar explicitamente lições morais ou políticas, e um segundo

---

nível, cujas significações são perceptíveis através da temática do historiador, ou da estrutura da sua narrativa, que acaba por revelar, implicitamente, uma determinada visão, uma determinada filosofia da HISTÓRIA.

O discurso histórico não é, portanto, ideológico apenas pelas idéias que explicitamente defende, mas também pela sua própria estrutura; é uma elaboração ideológica ou imaginária, enquanto é uma elaboração linguística.

Perceber isso é desconfiar da noção de FATO histórico, tão cara a uma historiografia positivista. Perceber isso é descobrir que os fatos não existem por si, mas nascem do sentido que lhes é atribuído, do recorte que o historiador faz no real ao expressá-lo por palavras; não mera cópia, como quer fazer crer, ainda, a maior parte dos historiadores. A própria ausência do significado, na relação direta entre significante e referente que, vimos, a HISTÓRIA positivista estabelece, está carregada de sentido.

A obsessão de repetir "isso ocorreu" da HISTÓRIA positivista expressaria a autoridade do historiador e o gosto da nossa civilização pelo EFEITO DE REALIDADE, o que explicaria, para Barthes, a voga do romance realista, do diário íntimo, da literatura documental, da miscelânea, do museu histórico, da exposição de antiguidade, do desenvolvimento massivo da fotografia (eu completaria seu elenco com a penetração do telejornal).

A HISTÓRIA, no século XIX, contenta-se com a relação pura e simples dos fatos, com muitos detalhes concretos, como prova da sua existência. É a receita do historiador A. Thiery e de boa parte da HISTÓRIA que aprendemos na escola.

Mas os historiadores, como os romancistas, também estão tentando

quebrar esse círculo. Assim, ainda nota Barthes, observamos o declínio, hoje, ou mesmo, o desaparecimento, da narração contínua e causai no discurso da História. Ela hoje fala mais das estruturas que das cronologias, ou quando se preocupa com estas é para dis-

cutir os fundamentos sociais das periodizações aparentemente neutras da História convencional. E isso, como alerta Barthes, é mais do que uma simples mudança de escola, mais do que uma nova moda no fazer História. Trata-se de uma transformação ideológica. De uma nova postura política de quem a escreve.

A narrativa linear da História morre porque o que importa agora não é o real mas o inteligível, isto é, as formas de entender esse real.

A História assim entendida aproxima-se da História como "memória e reconstrução"[58] que uma nova filosofia da História, crítica tanto do positivismo liberal, quanto do historicismo mecânico, começa a investigar, na esteira de alguns precursores como Walter Benjamin[59] que desmonta os pressupostos da História positivista, não através de um instrumental linguístico, como Barthes, mas através de um instrumental filosófico, basicamente, pela crítica do conceito de tempo contínuo e linear que é alicerce de uma História do vencedor, sem claros, sem lacunas, sem derrotas, sem enigmas, otimista, pretensamente objetiva, contínua.

Criticar essa História e seus pressupostos permitiria talvez "penteá-la a contrapelo", reescrevê-la do ponto de vista dos vencidos e dominados; datar mesmo os momentos em que a virada histórica poderia ter sido outra, talvez aquela que permitisse um mundo mais justo. Fazer uma outra História, ou uma anti-História, fragmentária, descontínua, que expusesse a ruína e na qual não coubesse a confiança cega no progresso.

Essa nova maneira de encarar a História expõe o relativo das perspectivas e revela que o discurso do histo-

---

[58] A expressão é de Marilena Chauí, na introdução ao livro de Edgar Decca — *1930, o silêncio dos vencidos* —, São Paulo, Brasiliense, 1981.

[59] Benjamin, Walter. Thèses sur la philosophie de l'histoire". In: —. *Poésie et révolution.* Paris, Denoël, 1955. p. 277-88.

riador não é neutro, mas também supõe um AUTOR IMPLÍCITO a ordená-lo, e um NARRADOR com determinados ângulos de visão no enfoque dos fatos que recorta c conta.

Ela é contemporânea de uma FICÇÃO que se cansa de fingir-se neutra e resolve também assumir o relativo e o subjetivo do contar. Uma FICÇÃO que, por isso mesmo, inventa ou retoma ao passado (é o caso da volta à moda do ONISCIENTE INTRUSO no século XX) técnicas não ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real a produzir-reproduzir pelo discurso ficcional. [60]

Para terminar, é bom fazer justiça à ficção, que, mesmo quando comprometida com os esquemas realistas, faz, volta e meia, explodir a HISTÓRIA do vencedor para iluminar retalhos da palavra e da ação daqueles que um dia foram impedidos de entrar para o panteon dos seus heróis. Dos heróis daquela HISTÓRIA que nos formou, que nos ensinaram na escola e que, até hoje, nos diz: os índios são preguiçosos; as mulheres são menos racionais; o camponês é ignorante; o negro é supersticioso... Uma HISTÓRIA que frequentemente e paradoxalmente foi desmentida pela ficção, de Balzac a Machado de Assis, de Euclides da Cunha a Simões Lopes Neto, de Lima Barreto a Antônio Callado, entre tantos outros que aí estão para prová-lo. É só saber ler, nas linhas e nas entrelinhas, o que o narrador diz e o que ele cala, e ver fundo, desconfiando do encoberto, porque, como ensina o velho Blau, "o sonho não tem lindeiros nem tapumes" [61]

Conclusão: uma questão de ponto de vista...

A esta altura, o leitor deve estar pensando que o NARRADOR sumiu,

[60] Poucos estudos existem sobre as técnicas antiilusionistas (e, consequentemente, sobre o FOCO NARRATIVO) nessa FICÇÃO. A bibliografia sobre isso, no cinema ou no teatro (onde pontifica Brecht com a teoria do distanciamento, antiaristotélica), é bem maior. Alguma coisa, entretanto, pode ser encontrada nos formalistas russos (com a teoria do *estranhamento)* ou, mesmo, nos capítulos finais do livro de Booth, bem como em alguns escritores que teorizam sobre sua própria FICÇÃO, como é o caso de Cortazar.

[61] LOPES NETO. *Contos gauchescos e lendas do Sul.* Porto Alegre, Globo, 1949. p. 294.

levando com ele a própria literatura. De fato, a FICÇÃO nos confronta hoje com esse risco. Mas, assim como fora deste livro, em meio às crises, continuam a existir narradores e histórias, aqui tampouco o sumiço foi total.

Ocorre que a questão técnica do FOCO NARRATIVO é complexa porque não é meramente técnica, embora frequentemente seja tratada como tal pelos teóricos do PONTO DE VISTA. E, se respeitamos essa complexidade, nos enleamos em problemas gerais, como aconteceu aqui. Embora didático, este livro quis, além de sistematizar algumas informações sobre o foco, ao menos indicar os seguintes pontos:

1. que o NARRADOR é um, entre os vários elementos com os quais se articula, orgânica e especificamente, na composição das obras singulares; daí, o esforço não de utilizar os trechos de FICÇÃO citados como meros exemplos das categorias, mas de comentá-los de forma um tanto ampla, num convite ao leitor para que avance mais fundo nas trilhas de interpretação e análise que, aqui, mal puderam-se esboçar;

2. que a técnica na FICÇÃO está intimamente relacionada com problemas IDEOLÓGICOS e EPISTEMOLÓGICOS;

3. que, por isso mesmo, ao discutir questões de técnica narrativa, como é o caso do foco, acabamos voltando aos grandes e eternos problemas: da representação, dos encontros e desencontros entre ficção e realidade, do velho parentesco da literatura com a HISTÓRIA.

Naturalmente, há maneiras e maneiras de escrever um livro didático, como há maneiras e maneiras de escrever um ROMANCE. A minha foi esta... É ainda uma questão de PONTO DE VISTA.

4
Vocabulário crítico

Ângulo de visão: lugar a partir do qual são enfocados os fatos narrados.

Catalise: função narrativa que preenche os vazios entre as funções cardeais, antecipando ou retardando a ação.

Centro de visão: segundo Lubbock, personagem com quem o autor se identifica e através da qual o leitor tem acesso ao narrado.

Diálogo: na ficção, colóquio entre duas ou mais personagens, por oposição a monólogo.

Diegese: o mesmo que o narrado ou a fábula, por oposição ao discurso.

Discurso: a linguística entende por discurso aproximadamente o que Ferdinand Saussure entende por *parole,* imprecisamente traduzido no português por *fala,* por oposição à *língua* como sistema linguístico. Benveniste distingue discurso de história ou narrativa *(récit),* sendo a distinção equivalente à de enunciação e enunciado. O discurso seria do âmbito das pessoas verbais "eu-tu", e a história, do "ele". — *direto:* reprodução direta da fala e/ou pensamentos

das personagens, por oposição ao indireto (ex.: ela disse tristemente: meu fim será triste).

— *indireto:* onde o autor conta indiretamente, com as palavras do narrador, o que uma personagem pensou ou disse (ex.: ela disse tristemente que seu fim seria triste).

— *indireto livre:* combinação dos dois anteriores, com o resultado ambíguo de modo a confundir a fala e/ou os pensamentos das personagens e os do narrador (ex.: ela pensou tristemente: seu fim seria esse).

Segundo Todorov e Ducrot, no seu *Dicionário...*, o indireto livre comporta as marcas de *tempo* e *pessoa* do discurso indireto (do autor), mas tem sua estrutura semântica e sintática penetrada das propriedades do discurso direto (da personagem).

Dissertação: exposição de idéias, teses, comentários gerais a partir da ação e das personagens, feitos pelo narrador, geralmente onisciente intruso. Pode também aparecer como discurso da personagem, quando não mais sutilmente mesclada à narração e aos diálogos.

Dramático: gênero literário que combina o épico e o lírico. *Drama,* no grego, significa *ação;* daí o seu uso associado ao teatro.

Enredo: ver *Fábula.*

Enunciação: ato pelo qual as frases de um enunciado são atualizadas por um locutor particular, em circunstâncias temporais e espaciais determinadas.

Enunciado: sequência de frases sem referência à situação particular em que aparecem. Espécie de resultado do ato de enunciar, ou da enunciação.

Épica: uma das mais antigas formas de poesia, de que a obra de Homero é o exemplo clássico. O romance, bem mais recente, é seu herdeiro, como outras formas de ficção que se enquadram no gênero épico, por oposição ao lírico e ao dramático.

Epistemológico: relativo à teoria do conhecimento.

Fábula: para o formalista russo Tomachevski, trata-se da

história numa narrativa, o que é possível resumir c eu tender, abstraindo do conjunto, por oposição à trama, que é exatamente esse

conjunto, ou o *como-* vem contada a fábula, numa determinada obra de ficção. Para Forster, a fábula seria a estória (está assim na tradução em português), e a trama seria o enredo.

Ficção: discurso representativo, mimético, que evoca um universo de experiência, enquanto a poesia seria um discurso que deve ser lido a nível da sua literalidade, como uma pura configuração fônica, gráfica e semântica. Predominância aí do estilo referencial. Engloba o romance, a epopéia, o conto, a história romanesca, a confissão, a anatomia.

Foco narrativo: problema técnico da ficção que supõe questionar "quem narra?", "como?", "de que ângulo?". Para muitos é sinônimo de ponto de vista, perspectiva, situação narrativa ou mesmo narrador. O termo ficou conhecido a partir do livro de Cleanth Brooks e R. P. Warren, *Understanding Fiction,* de 1943, onde aparece, em inglês, como *focus of narration.*

Gêneros literários: classes de formas literárias. A primeira classificação sistemática é de Aristóteles. Uma tentativa de atualizar essa classificação é a de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica.*

História: com maiúscula, usamos tanto no sentido do *movimento* do real, ou acontecimentos históricos, quanto no sentido de *historiografia,* ou *discurso do historiador.* Ver *história* e *estória* em *Fábula.*

Ideológico: que diz respeito à *ideologia,* aqui usada como *visão de mundo.*

Imitação: do grego, *mimesis.* Às vezes, sinônimo de cópia ou reflexo do real; às vezes, criação, como vimos em Platão e Aristóteles. De como na história da ficção ocidental isso se redefine sucessivamente nos fala Auer-bach em seu livro *Mimesis.*

Lírica: do grego, *lyrikós,* cantar ao som da lira (instrumento musical de cordas). Forma de poesia que se caracteriza basicamente pela subjetividade e pela musicalidade.

Narração: recurso expressivo da prosa de ficção, como o diálogo, a descrição e a dissertação. Às vezes usado como sinônimo de

narrativa, mas impropriamente. Para Barthes, o nível mais abrangente na narrativa é o da narração.

Narrador: a voz que narra os acontecimentos, na ficção. Às vezes é personagem, às vezes não.

Narrativa: termo geral para "prosa de ficção". Pode englobar também a História.

Panorama: tradução imprópria do termo de Lubbock *summary* = *sumário.*

Personagem: ser ficcional que conduz a ação.

Pictórico: tratamento do material ficcional com ênfase no sumário.

Ponto de vista: ver *Foco narrativo.*

Protagonista: personagem principal.

Refletor (Reflector): um dos nomes que Henry James utiliza para designar a personagem através da qual se narra, ou seja, por cuja mente se filtram os acontecimentos narrados.

Romance: o termo tem dois sentidos principais: composição poética de origem popular (Espanha), ou gênero da prosa, herdeiro da épica, nascido no século XVIII.

Trama: ver *Fábula.*

Verossimilhança: impressão de verdade que a ficção consegue provocar pelo respeito às normas do gênero e pela coerência interna da obra.

Visão: ver *Ângulo de visão.*

5
Bibliografia comentada

ADORNO, Theodor. La posición del narrador en la novela contemporânea. In: —. *Notas de literatura.* Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.

Adorno reflete sobre a ficção moderna e sua tendência a assumir cada vez mais a subjetividade, como forma de minar "o mandamento épico da objetividade", de rebeldia contra o realismo e contra a linguagem usada num quotidiano estandardizado da Sociedade de Consumo e das Comunicações de Massa.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: —. *Mimesis — a representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo, Perspectiva, 1971.

Nesse capítulo, através da análise de um fragmento do romance de Virgínia Woolf — *To the Lighthouse* —, Auerbach analisa o fenômeno da ficção moderna que se estrutura desestruturando-se aparentemente, pela tentativa de expressar o processo mutável e contraditório do psiquismo humano, alterando também radicalmente a maneira de conceber o tempo e o espaço. E, com essas alterações, naturalmente o foco narrativo muda no sentido de concorrer para o aprofundamento subjetivo, para

a poetização da prosa e para a ruptura da verossimilhança.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo, Hucitec, 1981.

Este livro, especialmente no capítulo 10 — "Discurso indireto,

discurso direto e suas variantes" — e no capítulo 9 — "O discurso de outrem" —, fornece elementos preciosos para caminhar da análise linguística para a análise sociológica da transmissão do discurso de outrem, aspecto fundamentalmente relacionado com a questão do foco narrativo na ficção.

BEACH, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel.* New York, Appleton Century Crof, 1960. Distingue o método dramático do método não-dramático. Como tantos outros, na tradição teórica anglo-saxônica, Beach também acha que o comentário do narrador, mediando o narrado, enfraquece o efeito do imaginário sobre o leitor. Também propõe uma tipologia.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: — et alii. *Textos escolhidos.* São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os pensadores.)

Muito interessante como ampliação do problema do narrador para além de suas implicações meramente técnicas, o ensaio de Benjamin comenta o desaparecimento da arte de contar, no mundo moderno, juntamente com a perda da capacidade de trocar experiência, num mundo dominado pela informação jornalística e pelas técnicas de produção e reprodução em série.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. *Poétique 4.* Paris, Seuil.

Resumo das idéias expostas no livro *A retórica da ficção.* Lisboa, Arcádia, 1980. Crítica à estreiteza das tipologias existentes e ao pressuposto da narrativa ilusionista de um Lubbock. Preocupa-se fundamentalmente em mostrar que há muitas maneiras possíveis de narrar e

que sua adequação, ou não, depende exclusivamente dos efeitos que se quer provocar no leitor, com o qual a ficção estabelece um jogo de distâncias (entre narrador, personagens, leitor, autor implícito).

CÂNDIDO, Antônio et alii. *A personagem de ficção.* São Paulo, Perspectiva,

1972.

Livro obrigatório sempre que se fala de ficção e narrativa no Brasil. Não trata especificamente do problema do foco narrativo, mas levanta questões com ele relacionadas, como, por exemplo, o problema da verossimilhança.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência;* questões de teoria literária. São Paulo, Pioneira, 1981.

Resenha as principais teorias sobre o foco narrativo, comparando umas às outras e tentando, no final, uma nomenclatura que julga mais precisa.

CHKLOVSKI, Victor. Sobre a teoria da prosa e A arte como procedimento. In: VÁRIOS. *Teoria da literatura;* formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971. Tampouco trata diretamente a questão do foco narrativo; mas, ao comentar os procedimentos que a ficção emprega para criar o estranhamento em relação ao que poderíamos chamar "a visão comum do mundo" faz aparecer como fundamental a mudança do ponto de vista.

CINTRA, Ismael. *O foco narrativo na ficção;* uma leitura de *Nove, Novena,* de Osman Lins. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, em 1978. A primeira parte do trabalho é uma tentativa de resenhar e sistematizar os dados de diversas teorias do foco narrativo, buscando traçar paralelos.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado;* o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo, Ática, 1978.

A primeira parte comenta as principais teorias sobre ponto de vista na ficção, insistindo sobre a importância de Booth, com a diferença entre narrador e autor implícito. A segunda parte é uma análise do ponto de vista em primeira pessoa, na obra de Vergílio Ferreira e suas implicações ideológicas.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel.* New York,

The Free Press, 1967.

A primeira parte historia o problema do foco narrativo, passando por seus principais teóricos. A segunda parte foi por nós detalhadamente resenhada e ilustrada, no capítulo 2 deste livro.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte.* Madrid, Guadarrama. s.d.

Especialmente o último capítulo, do volume III, intitulado "Bajo el signo del cine", em que trata das transformações da arte contemporânea — literatura inclusive — sob o impacto do cinema. A questão do foco narrativo aparece embutida nessa reflexão mais geral.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modem Novel.* Berkeley, University of Califórnia Press, 1968. Sobre o fluxo de consciência.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária.* 2. ed. Coimbra, Armênio Amado Editor, 1958. v. II.

Trata-se de um dos melhores manuais da teoria de literatura. Na parte referente aos aspectos técnicos da narrativa — p. 243-73 —, trata do narrador. Bom para uma primeira visão histórica do problema ligado à evolução do romance, do conto e da narrativa em geral. — . Qui raconte le roman? *Poétique 4.* Paris, Seuil, 1970. Juntamente com outros autores, nesse número de

Poétique Kayser volta a falar do narrador, agora mais detidamente. Aqui, como no manual, reaparece a preocupação com historicizar o problema e com relacioná-lo com os outros elementos da ficção.

KUMAR. S. K. *Bergson and the Stream of Consciousness Novel.* New York, New York University Press, 1963. Boas reflexões sobre o fluxo de consciência à luz das idéias de Bergson sobre a descontinuidade temporal, o eu e a memória, insistindo no caráter fragmentário e caótico desse recurso narrativo.

LAMMERT, Eberhard. *Bauformen Des Erzahlens* [Formas de construção da narrativa]. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.

Importantes observações sobre os tipos de narrador e sobre as intervenções deste, sem condená-las de antemão.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.* Coimbra, Livraria Almedina, 1976. Especialmente na segunda parte, relativa à narrativa, onde insiste na diferença entre narrador e autor e na questão da verossimilhança. Seus comentários às categorias de Jean Pouillon foram resenhados no capítulo 1 deste livro.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção.* São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1976.

Livro interessantíssimo, fascinante pela leitura que faz de grandes romances da literatura ocidental. Seu dog-matismo ao defender a narrativa ilusionista à Henry James não anula o valor do livro, aliás, pioneiro na história da teoria do foco narrativo.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance.* Porto Alegre, Globo, 1972.

O livro é sobre o tempo, mas como essa categoria está intimamente associada ao narrador, acaba tratando também deste.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance.* São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1974.

Também sobre o tempo, mas, na verdade, preocupado com o problema psicológico da percepção no romance e sua relação com a temporalidade, daí o estudo das visões, resenhado no capítulo 1 deste livro.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa. In: VÁRIOS. *Categorias da narrativa.* Lisboa, Arcádia, 1976. Apanhado histórico do problema do narrador em vários países.

SALLENAVE, Danièle. Sobre o monólogo interior; leitura de uma teoria. In: VÁRIOS. *Categorias da narrativa.* Lisboa, Arcádia, 1976.

Faz um bom apanhado histórico do problema do monólogo interior e do fluxo de consciência. Discute seus pressupostos à luz do surrealismo, da psicanálise e da filosofia de Sartre.

STANZEL, Franz. *Die Typischen Erzahl Situauon im Romam* [Situações típicas da narrativa no romance]. Whilhelm Baumuller, Universitatte Buchhandlung, Wien IX Stuttgart, 1955. Há tradução em inglês: *Narrative Situations in the Novel.* Bloomington, Indiana University Press, 1971.

Autor de uma tipologia preocupada com as situações narrativas de que depende a estrutura do romance.

TODOROV, T. & DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.* São Paulo, Perspectiva, 1977. Trata-se de um dicionário, mas, ao mesmo tempo, de um livro de leitura corrida, com capítulos independentes sobre as escolas teóricas, os domínios de investigação sobre a linguagem, os conceitos fundamentais no tratamento da poesia e da ficção.

VÁRIOS. *Língua, discurso, sociedade.* São Paulo, Global, 1983.

Ver especialmente aí Y Kuroda, "Reflexões sobre os fundamentos da teoria da narrativa".